

دكتور عبد الحسن طه بدر

الرؤية والأداة

نجيب محفوظ



دار المعارف

الرؤية والأداة

نجيب محفوظ

الرؤية والأداة

نجيب محفوظ

دكتور عبدالحسن طه بدر

الطبعة الثالثة



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق هدفين يتصل كل منها بمشكلة شغلت اهتمام كاتبها وماتزال.

وتتمثل المشكلة الأولى في محاولة تحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الأدبي الذي يبذعه. ولاتدعى هذه الدراسة أنها تطرح فرضا غير معروف أو تقتحم عالما مجهولا، فالمشكلة مطروحة من قديم وماتزال مطروحة، ولكنها لم تحل بعد بشكل حاسم ومقبول.

وتسلم أغلب المدارس النقدية الهامة بوجود هذه الصلة، ولكنها تختلف بعد ذلك اختلافا كبيرا في أهميتها لدراسة جماليات النص الأدبي. ففريق من النقاد والدارسين يغفلها إغفالا كاملا مفترضا إمكانية التعامل مع النص الأدبي دون التوقف عند هذه الصلة مسقطا دلالتها وأهميتها مدعيا أحيانا أنها لا تضيف شيئا لقدرتنا على تحليل النص الأدبي ونقده. ويذهب فريق آخر من النقاد إلى الطرف المقابل فيشغل نفسه بإثبات هذه الصلة وتأكيد أهميتها بصورة تستغرقه فلا يتنبه بعد ذلك لإبراز الآثار الدقيقة التي تترتب على هذه الصلة في بناء العمل الأدبي نفسه، وفي الجزئيات الدقيقة لهذا البناء.

وينتمى كاتب هذا البحث إلى الفريق الثاني من النقاد الذين يعتقدون بأن رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه فحسب، ولكنها تشكل أيضا عاملا حاسما في تحديد وفرض أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي، وقد حاول في بحثين سابقين^(١) له وضع هذا الفرض موضع الاختبار وهو يأمل أن يتمكن في هذا البحث من السير خطوة أخرى في نفس الطريق.

(١) البحثان هما الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة سنة ١٩٧٦، حول الأديب والواقع، دار المعرفة، القاهرة

أما الهدف الثاني الذي يهدف هذا البحث لتحقيقه فيتمثل في محاولة تبين مسار تطور الرواية العربية الحديثة في مصر بعد الفترة التي توقف عندها الباحث في كتابه تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، والذي توقف رصد التطور فيه عند فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية. وقد أدرك الباحث أن دراسة تطور الرواية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تفرض - لتنوع الإنتاج وجزارته - مجموعة من الدراسات التمهيديّة التي تختبر بعض حلقات هذا التطور وتستكشفها قبل تمكن الباحث من التحديد العملي الدقيق للمسار العام لهذا التطور.

ومن بين كتاب الرواية المبدعين أدرك الباحث أن إنتاج الأديب الكبير نجيب محفوظ يعد خير مجال لتحقيق هدفى الدراسة معا، فهو من ناحية أغزر كتاب الرواية وأكثرهم تنوعا في أدبنا العربي، وتنوع إنتاجه لا يقتصر على مضمون هذا الإنتاج فقط ولكنه يمتد ليشمل أدوات التعبير في هذا الإنتاج أيضا، وذلك التنوع يعطى فرصة خصبة للباحث لتبين التطور الذى حدث لرؤية الأديب والذي فرض بدوره التغيير الذى طرأ على أدوات تعبيره، وهو من ناحية ثانية يمثل أكثر وجوه الإبداع الروائى أصالة وجدية، مما يجعل دراسة هذا الإنتاج والكشف عن طبيعته كشفا لأهم حلقة من حلقات تطور الإبداع الروائى في أدبنا العربى الحديث.

ورغم الأبحاث والمقالات العديدة التى تناولت نجيب محفوظ وأدبه فإن إبداع نجيب محفوظ مازال فى حاجة إلى كثير من الدراسات الجادة التى تكشف عن زوايا كثيرة مازال مغفلة فى أدبه الخصب نوعا وكما، وخاصة أن كثيرا من الأبحاث التى كتبت عنه كانت فى الأصل مقالات كتبت فى المجلات والصحف تتناول زاوية واحدة خاصة، وتخضع للتناول السريع الذى لا يخلو أحيانا من السطحية، وقد تجمع بعد ذلك فى كتاب يسيطر عليه هذا الطابع السريع والنظرات الجزئية.

وتعرض الدراسات التى كتبت عن نجيب محفوظ إلى مزلق أخرى كثيرة من أهمها، أن نجيب محفوظ يحتل مكان الصدارة فى مجال أدبنا الروائى، وهذا الموقع يدفع التيارات السياسية المختلفة إلى تبنيه وإدعائه كجزء من صراعها السياسى، وبعد أن عانى نجيب محفوظ فى بداية حياته فترة طويلة من التجاهل، ثم تعرض للرفض

باعتراره معبرا عن البورجوازية، أصبح الآن يتبنى من أغلب الاتجاهات التي تمتد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، فنحن نلتقى به عند باحث وقد صورته كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها، كما نلتقى به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية والروحية. وواضح أن كتاب هذه الأبحاث لا يبحثون أدب نجيب وإبداعه بقدر ما يبحثون عن فكرهم وأنفسهم مفروضا على نجيب محفوظ وأدبه، ولا يفرض على نجيب وأدبه التيارات السياسية وحدها، ولكن أدبه يتخذ أيضا حقلًا للتجارب لمختلف المذاهب النقدية في صورها المتطرفة ويصبح هدف الدراسة ومنطقها إثبات مذهب الباحث قبل دراسة إبداع الكاتب، كما يتعرض نجيب وأدبه لكثير من محاولات استعراض عضلات الكتاب الذين يهدفون إلى إثبات ذواتهم وتوسيد أسهمهم إلى هدف يستحق أن يتسابق المتبارون إلى إصابته.

ونتيجة لهذا كله فإن أحكاما عامة تلبى تصورات كثير من الباحثين والدراسين عممت على نجيب محفوظ وأدبه، بحيث أصبح مثلا رائدا للوطنية والتقدمية ابتداء من رواية عبث الأقدار ومرورا بكل إنتاجه، وأجبرت روايات الكاتب على الخضوع لهذه التصورات، فإذا كتب نجيب عملا لا يبدو ولا يريد أن يخضع للتصور الذي فرضه الناقد والدارس على الأديب، ضاق بنجيب وأدبه وبدأ يخلع عنه ثوب الريادة الذي إدعاه له في البداية، بل تحول إلى زجره لأنه عجز عن الدخول في الإطار الذي فرضه عليه.

ويساعد نجيب محفوظ نفسه على هذا الاضطراب والخلط في الأحكام الذي يحيط به وبأدبه، وذلك نتيجة لما كرره أكثر من مرة من أن لكل ناقد الحرية في أن يحكم على أدبه كما يحلو له هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يتصدى أديبنا الكبير للرد على ناقد إلا إذا اتخذ هذا الناقد موقفا مضادا منه ومن أدبه، وأخيرا فهو يساهم أحيانا بوعى أو دون وعى في نشر بعض الأحكام المغلوطة عن نفسه وعن أدبه، فهو مثلا لا يجد مانعا من أن يجعل الكتاب من كل إنتاجه الأدبي من بدايته إلى نهايته بما في ذلك «عبث الأقدار» و«رادوبيس» محاولة لمقاومة الاستعمار والدعوة إلى الاشتراكية، بل يساهم بنفسه أحيانا في بعض أحاديثه في تأكيد هذا المعنى وهو يدعى في نهاية رواياته أن مجموعة «همس الجنون» كانت أول عمل إبداعي ظهر له وذلك في سنة ١٩٣٨،

وتثبتت الدراسة العلمية أن أول طبعات «همس الجنون» لم تظهر إلا بعد ظهور رواية «خان الخليلي» وبتعبير آخر أن الطبعة الأولى من همس الجنون لم تظهر إلا سنة ١٩٤٧ أو ما بعدها لأن الطبعة الأولى من خان الخليلي ظهرت عام ١٩٤٦، ولما وضعت هذه الحقيقة أمامه اعترف بأننى على حق، وأنه لم يقرر ظهور «همس الجنون» عام ١٩٣٨ إلا باعتبار أن ذلك كان التاريخ الذى كان ينبغى أن تظهر فيه بالنظر إلى أغلب القصص المنشورة فيها، وإن كان ذلك لم يحدث بالفعل. كما ترك نجيب محفوظ الأدباء والنقاد يذكرون أنه مولود فى عام ١٩١٢ فى حين ذكر لى أنه ولد سنة ١٩١١ أى قبل ذلك بعام، وهذه الأحكام المغلوطة تمثل عينة من كثير غيرها أحاطت بالكاتب وأدبه سيحاول الباحث تصحيحها قدر ما يسعه الجهد.

وحتى يستطيع الباحث أن يحقق الأهداف التى طمح إلى تحقيقها فى بحثه كان عليه أن يطرح على نفسه مجموعة من الفروض والتساؤلات لعله يستطيع أن يجيب عليها أو على بعضها فى دراسته ومن أهمها، هل لنجيب محفوظ رؤية متكاملة للحياة والإنسان أم أنه يصدر فى إنتاجه الأدبى عن مواقف من الكون والحياة قد تنفصل انفصالا كاملا أو تتضارب من رواية إلى رواية، وإذا كان لنجيب مثل هذه الرؤية فهل هى رؤية أصيلة أم رؤية سطحية وتقليدية، وما هى العناصر الثابتة والمتغيرة فى هذه الرؤية وهل تغطى هذه الرؤية كل أعماله الإبداعية من بدايتها إلى نهايتها، أم أن الكاتب مر بفترة كان يظن فيها أن للأدب وظيفة أخرى غير التعبير عن رؤية صاحبه للكون وللحياة؟ وأخيرا ما أثر الثابت والمتغير فى رؤية نجيب محفوظ على بناء روايته وتطور أدوات تعبيره؟.

وكنت فى البداية أعتقد بإمكانية معالجة كل هذه الفروض فى إنتاج نجيب محفوظ بأسره، وجمعت مادة البحث العلمية معتقدا بهذه الإمكانية، ثم تبين لى بعد جمع مادة البحث استحالة القيام بمثل هذا العمل بصورة علمية دقيقة إلا إذا قسم العمل على عدة أجزاء.

وسأتناول فى الجزء الأول محاولة رصد الثابت والمتغير فى رؤية نجيب محفوظ، ثم أتناول بواكير إنتاجه حتى نضجه الفنى الذى تعبر عنه رواية بداية ونهاية.

وحتى تكتمل للدراسة كل الأدوات العلمية اللازمة لها كان ضروريا أن أراجع بدقة بواكير الإنتاج الأولى للكاتب في الفترة التي كان فيها موزعا بين متابعة دراسته الفلسفية وبين الإبداع الأدبي، خاصة وهذا الإنتاج مازال منطقة شبه سرية في إنتاج الكاتب لا يتعرض لها الأدباء والنقاد، وهو غير متاح للباحثين والدارسين لأنه لم ينشر في كتاب، ولا بد للاطلاع عليه من مراجعة الدوريات في دار الكتب التي مرت بفترة طويلة من الاضطراب في مرحلة الانتقال من مبنى باب الخلق إلى مبناها الجديد.

وينقسم هذا الإنتاج إلى مجموعة من المقالات وعدد كبير من القصص القصيرة. ولم يجمع نجيب محفوظ مقالاته ولم ينشرها في كتاب، أما القصص القصيرة فجمع بعضها في كتاب وأهل أكثرها وكان أول من نبه إلى أهمية هذه المقالات الناقد صبرى حافظ في مقالة له في عدد من أعداد الهلال خصص لنجيب محفوظ. وتحمل المقالة عنوان «نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة»^(١) واعتمد في هذا المقال على عدد محدود من هذه المقالات، ثم نشر د. مارسدن جونز ود. حمدى السكوت قائمة ببيلوجرافية بهذه المقالات تمثل جهدا طيبا ورائدا وإن كانت لا تخلو من بعض الأخطاء والنقص^(٢).

أما القصص الأولى للأديب الكبير فأول من نشر قائمة ببيلوجرافية رائدة لها هو د. سيد حامد النساج^(٣)، وتبعه د. مارسدن جونز، ود. حمدى السكوت في نفس الطريق^(٤)، وحين حاولا استكمال بعض النقص في القائمة الأولى تورط أحيانا في الخطأ، ويبدو أنها لم يقوما بعملية إعداد الفهرس بنفسيهما لأن الفهرس يحتوى على قصة مزعومة لنجيب محفوظ هي في الواقع مقالة للطبيب الكبير نجيب محفوظ بعنوان «مرض الوهم».

وبعد المراجعة الدقيقة لبواكير الإنتاج الأولى للكاتب حاولت الاستفادة من معاصرقي للكاتب، وتمت الاستفادة من هذه المعاصرة في اتجاهين، يمثل الأول منها

(٢) مجلة الهلال، عدد ٢، السنة ٧٨، فبراير سنة ١٩٧٠، ص ١١٦ وما بعدها.

(٣) مجلة الجديد، عدد ٢٤، أول يناير سنة ١٩٧٣، ص ٤٢-٤٣.

(٤) دليل القصة المصرية، د. سيد حامد النساج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٧٢، ص ١٦٩ وما بعدها.

(٥) مجلة الجديد، أول يناير سنة ١٩٧٣، ص ٤٢.

محاولة مراجعة أكبر عدد ممكن من الأحاديث التي قدمها الكاتب في كثير من الصحف والدوريات عن حياته وعن أده وتسم هذه الأحاديث بسمتين واضحتين؛ تتمثل الأولى منها في نفور الكاتب عموماً من الحديث عن حياته التي يبدو أنه يعتبرها سره الخاص الذي يجب الاحتفاظ به بعيداً عن فضول الآخرين، ولعل أوضح صورة لهذا الموقف احتفاظ نجيب محفوظ بزواجه سرّاً لا يعرفه الناس مدة طويلة في نفس الوقت الذي كان يدلي فيه بأحاديث يزعم فيها أنه أعزب، بل ويفسر للقراء الأسباب التي دفعته لهذا الموقف، وبقدر نفور نجيب من الحديث عن حياته أفاض في الحديث عن فنه وأدبه حتى يمكننا القول بأن أحداً من النقاد لم يتحدث عن أدب نجيب محفوظ بقدر حديث نجيب محفوظ نفسه عن هذا الأدب.

أما السمة الثانية التي تميز هذه الأحاديث فهي أنها لا تأخذ غالباً شكل حديث تلقائي، بل يبدو أن الاسئلة كانت توجه للكاتب مكتوبة ثم يجيب عليها الكاتب بنفس الأسلوب، وهي لذلك تتسم بالدقة كما تتكرر المعلومات الواردة فيها إلى حد كبير بحيث يبدو الكثير منها صوراً متقاربة لبعضها البعض، وأهم هذه الأحاديث مرتبة زمنياً حديث فاروق شوشة المنشور في مجلة الآداب (عدد يونيو سنة ١٩٦٠) والذي أذيع قبل ذلك في برنامج مع الأدباء من البرنامج الثاني.

ثم حديث فؤاد درّاة بعنوان «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» والمنشور في العدد المخصص لنجيب محفوظ في مجلة الكاتب بمناسبة عيد ميلاده الخمسين (يناير سنة ١٩٦٣)، ثم حديث صبرى حافظ بعنوان «نجيب محفوظ ومصادر تجربته الإبداعية»، والمنشور بمجلة الآداب اللبنانية (عدد يوليو سنة ١٩٧٣).

ونتيجة لتكرار المعلومات الواردة في هذه الأحاديث وتشابهاها فإن التتبع العلمي الدقيق لكل هذا الكم الهائل من الأحاديث في مظانها العديدة والمتنوعة يبدو عملاً لا تبرره ضرورة ماسة.

وتتمثل الصورة الثانية التي حاولت بها الاستفادة من معاصرة الكاتب لى في الالتقاء به في ندواته كلها أتاحت لى الفرصة ابتداء من ندوته في كازينو أوبرا وانتهاء بندوته في مقهى ريش مع محاولة جعل هذا اللقاء مجدياً ومفيداً، ثم تفضل أديبنا الكبير

فخصني بلقاء في جريدة الأهرام صبر فيه على وأجاب مشكورا على كل ما طرحته عليه من أسئلة وما أردت مناقشته فيه من مشاكل.

وقد استفاد الباحث أيضا من أغلب الدراسات الهامة التي كتبت عن نجيب محفوظ والتي ظهرت في شكل كتاب مستقل عن الكاتب وإبداعه الفني، أو في صورة فصل من كتاب، أو بحث منشور في مجلة أدبية أو صحيفة.

وقد فرضت الأهداف التي حاول الدارس تحقيقها في الدراسة المنهج الذي أتبعه فيها. فكان على الدارس أولا أن يوضح في بداية الدراسة طبيعة العلاقة التي يتصور إمكانية وجودها بين رؤية الأديب وبين أعماله التي يبدعها، وكان عليه ثانيا أن يكشف قدر جهده عن جذور رؤية الأديب الذي يدرسه وعن الثابت والمتغير في هذه الرؤية، وكان عليه أخيرا أن يدرس الأعمال المبدعة بصورة دقيقة ومتأنية حتى يستطيع اكتشاف رؤية الأديب في عمله ومدى الصلة بين هذه الرؤية وبين أدوات التعبير التي اختارها الأديب للتعبير عنها.

ويخضع تقسيم الدراسة أبوابا وفصولا لهذه الغاية مع ملاحظة أمرين في التقسيم الداخلي لفصول الدراسة، أولهما: أن الباحث زاد فقرة في الفصول التي تعالج الروايات التاريخية عن الفصول التي تعالج الروايات المتصلة بالواقع، وذلك لقياس الفرق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية في عمل الكاتب أما الأمر الثاني فيتمثل في أن الفقرة التي تعالج الأسلوب تبدأ بملاحظات عامة ثم تنتهي إلى دراسة تطبيقية على صفحات محدودة من العمل موضوع الفصل، وذلك كمحاولة لتفادي الوقوع في التعميم.

وبعد فإني مدين في هذه الدراسة إلى كثير من الأعمال النقدية التي عالجت فن الرواية عموما، سواء أكانت هذه الأعمال مكتوبة بالعربية أو الانجليزية أو مترجمة منها، كما أن ديني للروايات المبدعة ربما تفوق على ديني لكتب النقد نفسها.

كما أعبر عن شكري لكل من تناول بالدراسة أدب نجيب محفوظ سواء أكنت في موقع الاتفاق معه أم في موقع الاختلاف. ولكل من يسر لي أن أطلع على بواكير إنتاج نجيب محفوظ، وأذكر هنا بالخصوص د. أحمد الهوارى والشاعر حسن توفيق.

وأقدم أمتناني لأساتذتي الذين أتقلت عليهم كثيرا واستفدت منهم كثيرا، من بداية حياتي العلمية وحتى الآن، وسأعيش دائما في خسبية وأمل أن أكون جديرا بالانتساب إليهم، وأخص بالذكر منهم الأستاذة الدكتورة سهير القلماوي والأستاذ الدكتور عبد العزيز الاهواني.

أما الأصدقاء زملاء من أسرة قسم اللغة العربية والصدیق الشاعر محمد صالح، فأسجل لهم دفعهم الدائم لي، وحرصهم على وقتي، وتحملهم لأعباء المراجعة والتصحيح وأخص بالذكر منهم د. أحمد مرسى، ود. جابر عصفور ود. سليمان العطار، والأستاذ نصر حامد رزق، والأستاذ سيد البحراوي.

أما زوجتي السيدة سلوى عبده فقد تحملت الكثير من تقصيري وشغلت نفسها بعملها، وأعفتني هي وولدي خالد ومنى من كثير من حقوقهم علي.

إلى هؤلاء جميعا خالص أمتناني وشكري، وأرجو ألا أكون قد أتقلت عليهم وأمل أن يجدوا قطرة عزاء في هذا العمل تعويضهم بعض ما تحملوه معي، وأن يجدوا في موضوعه ما يستحق الدراسة والمتابعة.

مدخل

«الأدب وثيقة تسجيلية للأديب، لا للتاريخ والواقع»
ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقرونا
برؤية جديدة^(١)

نجيب محفوظ

١

تمثل محاولة تحديد العلاقة بين رؤية^(١) الأديب لعالمه، وبين مضمون العمل الأدبي وشكله هدفا رئيسيا من أهداف هذه الدراسة. وهذا الهدف يضعنا من جديد في مواجهة المشكلة القديمة الجديدة التي سميت في النقد العربي القديم بقضية اللفظ والمعنى، وتطرح نفسها في النقد الحديث بأسماء أخرى كثيرة، أكثرها شهرة قضية الشكل والمضمون، وهذه القضية ليست مطروحة في النقد العربي وحده ولكنها مطروحة في النقد العالمي أيضا. ورغم طرح المشكلة بصورة دائمة ومستمرة فإنها لاتزال من المشكلات الصعبة التي تستعصي على الحل، وتعرض المتصدى لها لمنزلق خطر.

ولا تزال المدارس النقدية الحديثة تتعرض لهذه المشكلة من موقع الفعل ورد الفعل، الذي يتمثل في التطرف في تبني أحد طرفي العلاقة تطرفا يؤدي إلى استغراق جهد النقاد بصورة تحول بينهم وبين توضيح المشكلة المطروحة نفسها.

وقد انقسم النقاد في النقد العربي القديم إلى فريقين: فريق يعطي كل الأهمية للفظ زاعما أن المعاني ملقاة في الطريق يعرفها البدوي والعجمي، وأن الفضل كل الفضل للصياغة، وفريق آخر يتبنى الموقف النقيض.

(١) الملل، عدد خاص عن نجيب محفوظ، عدد ٢، سنة ٧٨، فبراير سنة ١٩٧٠، ص ٤٢، ص ٤٤.

(٢) اخترنا استعمال مصطلح «الرؤية» بدلا من استعمال مصطلح «الرؤيا» الشائع، لأن الأول يقرب المعنى من الإدراك الواقعي، في حين

يقرب بنا الثاني من الإدراك الرومي.

وفي النقد الحديث يتفق أغلب النقاد على حتمية وجود العلاقة بين المضمون والشكل، وعلى أن الشكل والمضمون ملتزمان لا يمكن الفصل بينهما. ثم ينقسمون بعد ذلك نفس القسمة القديمة فيزعم فريق أن التحام المضمون والشكل بصورة يستحيل معها الفصل بينها يجعل من محاولة فصل المضمون عن الشكل عبثا لا طائل من ورائه، وينبغي أن يوفر الناقد جهده لدراسة العلاقات الجمالية الشكلية التي يطرحها العمل الأدبي، مستغنيا بصورة نهائية عن الاستفادة من كون الأديب إنسانا ينطبق عليه ما ينطبق على كل البشر الذين لا يتحركون إلا لتحقيق أهداف محددة، مغفلا أن الأدباء يعانون كما يعاني البشر من المشكلات والمصاعب التي يفرضها واقعهم الذي يعيشونه، بل إنهم بحكم حساسيتهم وذكائهم يعانون بصورة أعمق وأقسى مما يعاني البشر الآخرون، ويدركون كل المعوقات التي تحول بين الإنسان في واقعهم وبين الحياة كما ينبغي للبشر أن يعيشوا.

أما القسم الثاني من النقاد فيشغلون أنفسهم بإثبات العلاقة بين النص الأدبي وبين مجتمعه، وتبين موقف الكاتب ومدى انحيازه إلى قوى التقدم أو التخلف في مجتمعه.

وقد يذهب فريق آخر إلى البحث عن الدلالة النفسية للعمل الأدبي أو غيرها من الدلالات. وهم يستغرقون في التنقيب عن هذه الدلالات بصورة تبعدهم عن عملهم الأساسي الذي يتمثل أولا وأخيرا في تفسير العمل الأدبي والكشف عن تشكيلاته الجمالية وتقييمها. وقد تكون لمثل هذه الأبحاث قيمتها الكبيرة في مجال الدراسات الاجتماعية أو النفسية، غير أن أحدا لا يستطيع إنكار أن هذه الأبحاث تشغل نفسها بما حول النص عن النص نفسه، وأنها تقف على شاطئ العمل الأدبي دون أن تخوض فيه، وتشغل نفسها عن النقد نفسه بالدراسات التي يمكن أن تفيد الناقد وأن تعمق من قدرته على التفسير والتحليل والتقييم، ولكنها لا يمكن أن تعد نقداً.

وحين يتطرف الفريق الأول من النقاد ينتهون إلى النظر للعمل الأدبي باعتباره جهدا لا يهدف إلى غاية، ومجموعة من التشكيلات الجمالية الخالية من التصميم. ويصعب في مثل هذه الحالة اكتشاف السر الكامن خلف هذه التشكيلات الجمالية. وحين يتطرف الفريق الثاني من النقاد يصبح نقدهم أقرب إلى الدراسة الاجتماعية أو النفسية منه إلى النقد الأدبي.

وأعتقد أن النقد الذى ينظر إلى العمل الأدبى باعتباره علاقات جمالية لا تهدف إلى غاية ينكر على الأديب إنسانيته، ويجعل منه طفلا يقوم بنشاط عبثى لا جدوى منه. وقد يعترف الناقد بأن لعمل الأديب غاية ودلالة ولكن هذه الدلالة من الخفاء والغموض بحيث يستحيل اكتشافها إلا باللجوء إلى التعسف أو بفصل المضمون عن أدوات التعبير، ثم يدعى أنه يترك ما يستحيل بحثه ودراسته إلى ما يمكن دراسته وبحثه، متناسيا صعوبة دراسة العلاقات الجمالية نفسها وهى معلقة فى الهواء وكأنها بلا هدف أو تصميم أو غاية.

والواقع أن هذا الاختلاف فى النظر إلى النص الأدبى بين المدارس النقدية ليس خلافا نقديا فى الأصل بقدر ما هو خلاف يرجع إلى مواقف اجتماعية وسياسية للنقاد. وليس من عملنا هنا استعراض صور هذا الخلاف وجزئياته، ولكننا نشير إلى مجموعة من الملاحظات التى لا بد من الإشارة إليها قبل الدخول إلى دراستنا.

وأهم هذه الملاحظات أننا نتفق مع النقاد الجماليين فى أن الأساس يجب أن يكون النص الأدبى وحده. ونتفق معهم أيضا فى تسمية الأشياء بمسمياتها، فنسمى الدراسة الاجتماعية أو النفسية - وإن اتخذت النصوص الأدبية مجالا لها - دراسة اجتماعية أو نفسية.

ونختلف مع هؤلاء النقاد فى رفضهم لهذه الدراسات، لأننا لا نشك فى قيمتها باعتبارها وسائل هامة تثرى ثقافة الناقد وتساعد على تفسير النص الأدبى وتحليله كما أننا نتفق معهم على صعوبة فصل المضمون عن الشكل مادام كلاهما ملتجما فى النص الأدبى، ولكننا نرى - فى نفس الوقت - أن النقد لا بد له من الدخول من هذا الباب الضيق مادام الأديب بشرا لا يبدع ولا يقوم بصنع تشكيلات جمالية فى الفراغ ولكنه - كإنسان - لا بد أن يهدف بعمله إلى غاية، ولا بد أن يوظف أدوات تعبيره لتحقيق هذه الغاية فى أفضل صورة ممكنة.

وإذا كنا نرى أن الأدب تعبير بالكلمة عن رؤية الأديب لواقعه، وأن الأديب بعمله الأدبى يعيد تشكيل الواقع ويختار منه ما يتلاءم مع رغبتة فى الكشف عن هذه الرؤية. وأن هذه الرؤية تكشف عن إدراك الأديب لعلاقات الواقع، كما تتضمن تحياله للصورة

التي ينبغي أن تسود هذا العلاقات في المستقبل، وأن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق للإنسان إنسانيته.

إذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة فإن دور أدوات التعبير يصبح محددا وحتميا على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته. ويصبح حكمتنا عليها مستمدا من حسن اختيار الأديب لها وتوظيفها بأفضل صورة ممكنة للتعبير عن رؤيته. ويصبح المقياس الجمالي الواضح للحكم عليها هو مدى براعة الأديب في إدراك سرها وتوظيفها.

ونحن نشعر بأن موقف الناقد الذي يتبنى مثل هذا الموقف موقف حرج إلى حد كبير. ويرجع إحراجه القاسى إلى صعوبة كشف وتحديد العلاقة بين المضمون وأدوات التعبير وندرة المحاولات النقدية في هذا المجال. ونأمل أن تكون هذه الدراسة - التي تتخذ من فن الرواية مجالاً لها - محاولة متواضعة في هذا المجال.

«أى رواية مجموعة من السلوك، وأى سلوك فهو حركة أخلاقية، فلا يخلو أدب من أخلاق معينة»^(٣)

نجيب محفوظ

«الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصصى ثرى»
ارنست بيكر^(٤)

يجمع الدارسون والنقاد على أن أى رواية من الروايات تحكى قصة من القصص، سواء أكانت هذه الرواية سيرة شعبية، أم ملحمة، تقليدية أم حديثة تقوم على المغامرات، أم تتوغل إلى أعماق النفس الإنسانية. وكل قصة تتضمن حركة، سواء أكانت حركة خارجية أم حركة داخلية. وكل حركة تتضمن فعلا، والبشر في الرواية هم الذين يقومون بالفعل. والفعل البشرى يتضمن القيام بعمل أو الحديث عن هذا العمل. والعمل البشرى إما أن يكون حركة إلى الخارج أو تفكيراً أو تأملاً، والحديث عن العمل إما أن يكون حديثاً إلى آخرين أو حديثاً إلى النفس ومعها. وباختصار فإن كل رواية من الروايات لا بد أن يقوم بناؤها على بشر يقومون بفعل، ولا بد لكل فعل بشرى من مبرر ودافع. والروائي لا خيار له في عمله غير تقديم البشر. ولا شك أن كل روائي يحتاج لتصوير البشر وتجسيد فعلهم في روايته إلى تصور ما عن طبيعة الفعل البشرى وعن المبررات والدوافع التي تدفع البشر إلى الفعل، وهذا التصور يشكل أساس رؤيته. وهو لا يشكل أساس رؤيته فحسب، ولكنه يحدد طبيعة الموضوع الذى يختاره لروايته، ومضمونها، كما يشكل ويتحكم في الأدوات الفنية التى يعبر بها الروائي عن هذا المضمون.

(٣) الملل، عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير سنة ١٩٧٠، ص ٤٢.

(٤) فى مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الانجليزية، نقلًا عن كتاب، بين أدبين، د. فاطمة موسى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة

فإذا افترضنا أن روائيا يعتقد أن أفعال البشر ومصائرهم، تتم بفعل قوى غيبية قاهرة، مسلطة عليهم، وهذه القوى تتلاعب بالبشر وبمصائرهم، ولا تخضع أفعالها لمنطق الفعل البشري، ولكنها تقع بمنطق سرى عجيب وغير مفهوم من البشر وإذا أراد الروائي أن يكتب رواية تكشف عن مثل هذا التصور، فإن أحداث روايته لن تخضع لمنطق الفعل البشري، ولن تقبل التفسير أو التعليل أو السببية ولن تقبل الرواية حتمية تطور الأحداث ولا تماسك البناء، ولكنها ستصبح معرضا للعجيب والغامض وغير المبرر، ويتحكم في سير أحداثها القدر والمصادفة وتصبح الشخصيات التي يصورها الكاتب الأعيب في يد القدر، تتبدل مصائرها وطبيعتها في غمضة عين، قادرة على النجاة من الموت المحتم، تستطيع اقتحام الجحيم وتهرب من الأهوال دون أن تصاب بخدش، تقتحم وتواجه جيوشا كاملة دون أن يدركها الموت، بل إنها ربما استطاعت وهي وحيدة هزيمة هذه الجيوش. تلتقى وسط المحيط مكتوفة ومثقلة ومع ذلك تصل إلى الشاطئ في أمان. وإذا كانت هذه الشخصيات لا تخضع لمنطق الفعل البشري فإنها تصبح أقرب إلى الشخصيات الملائكية إذا كانت شخصيات خيرة، وأقرب إلى الشخصيات الشيطانية إذا كانت شخصيات شريرة. ولا تتعرض هذه الشخصيات لما يتعرض له سائر البشر من خوف وقلق وتردد وتمزق وضعف، فهي شخصيات ثابتة لا تنمو ولا تتطور، مطلقة لا تتأثر بالزمان والمكان، لا يهتم الروائي بتصويرها من الداخل لأن داخلها مصمت، ولأنها تقف متعالية خارج حدود الضعف الإنساني، ولأنها أولا وأخيرا، تختفى من ضعفها وتخضع في أفعالها لقوة قاهرة مسيطرة تحلق فوق عالمها.

وطبيعي أن يتأثر السرد والحوار في مثل هذا النوع من الرواية برؤية الكاتب التي يصدر عنها. والكاتب الذي يتعامل مع عالم لا إنساني في أحداثه وشخصياته يصبح ملائما له أن يضع حاجزا بيننا وبين الأحداث والشخصيات، فلا يلجأ إلى عرض الفعل الإنساني في لحظة حضور وكأنه يحدث أمام أعيننا، ولكنه يلجأ إلى تصوير الفعل وكأنه يقع في الماضي البعيد بنفس الأسلوب الذي تلجأ إليه الحكاية الشعبية في افتتاحيتها التقليدية «كان يا ما كان في سالف الأزمان» أو يلجأ إلى بيئات مجهولة لنا تجعلنا أكثر قدرة على تقبل الغرائب والعجائب التي يقدمها. وإذا فقد الكاتب اهتمامه بتصوير

العالم الداخلى للشخصية فإنه سيلجأ إلى السرد وسينفر من الحوار الذى يمثل أداة أكثر ملاءمة للكشف عن الفروق الدقيقة بين الشخصيات وسيخضع السرد فى روايته للأسلوب التقريرى الذى يعمم ويحكم ولكنه لا يصور ولا يجسد، وستخضع لغته سردا وحوارا للصيغ التقليدية المألوفة فى اللغة.

وإذا تصور كاتب آخر أن الفعل البشرى ينبع من إرادة فرد متفوق بطل يتحكم فى بقية أفراد القطيع البشرى مخضعا إياهم لإرادته العبقرية، ومتحكما فيها بقواه الأسطورية، على طريقة «لو كان أنف كليوباترا أصغر قليلا لتغير وجه التاريخ»، فمن حقنا أن نتوقع أيضا - فى مثل هذا النوع من الرواية - أن تدور أحداث الرواية كلها وتستقطب حول هذا الفرد البطل، وأن يصبح هذا الفرد سر الفعل الإنسانى ومداره، وأن تخضع الأفعال فى الرواية لا لفكره وحده ولكن لأوهامه وخواتمه العابرة. وستلتوى الأحداث وتتحرك لتخدم هذه الإرادة البشرية المتفوقة القادرة على التحكم فى المصائر. ومن حقنا أيضا أن نتوقع الغريب والشاذ والمخارق واللاإنسانى والمفاجىء وغير الطبيعى.

وتنقسم الشخصيات فى مجال هذه الرؤية إلى شخصية وحيدة تغطى بكل اهتمام الكاتب وقدراته، ومجموعة من الشخصيات الأخرى التى تعيش ظللا وأشباحا للشخصية الرئيسية. وتصبح الشخصية الرئيسية هى الشخصية الوحيدة الفاعلة فى حين تتحول الشخصيات الأخرى إلى شخصيات كرتونية سلبية مجوفة تتقبل الفعل ولا تفعل، تتحرك بإرادة غيرها لا بإرادتها، لا طموح لها ولا حلم ولا هدف، إذا أصيبت الشخصية الرئيسية بخدش كان علينا أن نتألم، وإذا قتل العشرات من الشخصيات الثانوية فيجب أن نتقبل ذلك كأمر طبيعى طالما كان موتها فى خدمة البطل. ولأن شخصية البطل شخصية عملاقة تغطى بظلها الوجود فمن حقنا أن نتوقع من الروائى ألا يصورها بصورة إنسانية ومتوازنة، وعلينا أن نتقبل إمكانية وجود شخصية وحيدة تتحرك وتفعل وتتفعل وتتألم فى عالم جامد وسلبى أفراده من الصم والبكم العمى.

وطبيعى أن يكون السرد فى هذا النوع من الرواية دائرا فى جملته حول شخصية البطل شارحا لأبسط نوازهه وأوهامه، متابعا لأبسط حركاته، وأن يستأثر بالحوار كما

استأثر من قبل في الفعل بنصيب الأسد، وأن يقول الحكمة المصفاة، والرأى الذى لا معقب عليه، وأن يقطع برأيه قول كل خطيب.

فإذا تصورنا روائيا ثالثا يرى مبررات الفعل الإنسانى والقاعدة التى تحكمه كما يراه عالم النفس فرويد، فتصبح العلة الأولى للسلوك عنده «هى اللاشعور بلا جدال، ومعظمه مكتسب في الطفولة نتيجة لما نلقاه فيها من صدمات وتوترات انفعالية تضطر إلى كبتها أو قمعها، وهو يتدخل في كل أفعالنا ويوجهها وجهة خاصة، وحتى لو أردنا شعوريا ألا نتجة هذه الوجهة، بل إن هذه المقاومة التى تبديها أحيانا إنما ترجع إلى عوامل لا شعورية أيضا، ويمضى فرويد على هذا الأساس يفسر أعمالنا جميعا بإرجاعها إلى توجيه لا شعورى، بغض النظر عن كل ما يتضمنه الواقع الراهن»^(٥) والتوترات الانفعالية التى نكتسبها في الطفولة والمختزنة في اللاشعور ترجع كما يرى فرويد بالدرجة الأولى إلى علاقة الطفل بأمه وأبيه.

إذا تصورنا روائيا يرى مبرر الفعل الإنسانى ودوافعه على هذه الصورة، فمن حقنا أن نفترض أن الفعل في روايته سيصبح محكوما بقدرية من نوع جديد تشكلت في فترة الطفولة التى تعجز فيها الإرادة البشرية عن القيام بأى دور فعال. وطبيعى أن يركز الروائى على مرحلة الطفولة وتأثيرها، وأن يهتم بصورة خاصة بعلاقة الطفل بأبيه وأمه، وبالعلاقات الجنسية التى لا تفسر بظاهرها، ولكنها تقدم كرموز ودلالات تكشف مرحلة الطفولة التى تبدو شبيهة بالعلة الأولى. وطبيعى أن يضعف دور المجتمع وأثر الزمان والمكان في مثل هذا النوع من الرواية.

وتقدم الشخصية في مثل هذا النوع من الرواية وكأنها جزيرة معزولة لا تربطها إصالات سطحية بالوسط الاجتماعى الذى تنشأ فيه، وهذه الصلات لا تشكل إلا مؤثرا سطحيًا على سلوك الشخصية، ويتحول اهتمام الروائى في محاولته لبناء مثل هذه الشخصية إلى عالمها الداخلى، واضعا في اهتمامه باستمرار عالمها اللاشعورى الذى تكون وتم تشكله في فترة الطفولة. ويبدو طابع مثل هذه الشخصية ثابتا وشبه مكتمل، ويستعصى على التطور الجوهرى، وتفقد الشخصية إرادتها لأنها تخضع في

(٥) الأسس النفسية للإبداع الفنى. مصطفى سويف، ط٢، دار المعارف بمصر ١٩٥٩، ص ٨٠

سلوكها لثوابت اكتملت في فترة الطفولة تمثل قيودا حديدية لا يمكنها التخلص منها، وحتى لو بدا لنا ظاهريا أنها تحاول التخلص فإن طرف القيد الحديدي يشدها لمرحلتها الأولى. وتمثل علاقة الشخصية بالأب والأم نقطة ارتكاز المؤلف في معالجته لها، وتحتل العلاقة الجنسية مكانة هامة تطغى على مقومات الشخصية الأخرى، وتتوارى في الظل مظاهر العلاقات الاجتماعية كعامل مؤثر في بناء هذه الشخصية.

وطبيعي أن يكون أسلوب رواية تيار الوعي أسلوبا ملانثا لمثل هذا النوع من الرؤية وأن يفسح الأسلوب التقليدي مكانه لاسلوب الارتداد إلى الماضي، والمونولوج الداخلي، وأن يسيطر على جو الرواية جو الاحلام سواء أكانت أحلام يقظة، أم أحلام نوم، وأن يحطم المؤلف تتابع السياق الزمني الكلاسيكي وأن يلجأ باختصار إلى وسائل التعبير التي تبيح له الارتداد إلى عالم الطفولة، والكشف عن لا وعى الشخصية التي يعالجها.

وإذا تصورنا روائيا رابعا يرى أن العلاقة التي تحكم سلوك الأفراد وتدفعهم إلى الفعل تقوم على تبادل التأثير والتأثير بين فرد يولد باستعدادات خاصة، وبين المجتمع بمعناه الواسع بكل ما يحتويه من علاقات اجتماعية وأطر ثقافية وما يحكم هذه العلاقات الاجتماعية من قيم، وأن المجتمع في البداية يساهم أكبر مساهمة في بناء شخصيات أفرادهم وقيمتهم ومبررات سلوكهم، ثم يتأثر بعد ذلك بمحاولاتهم لتغيير هذه القيم سعيا وراء علاقات اجتماعية أفضل، وأن ما يبدو مؤثرا أحيانا على سلوك بعض الأفراد من مصادفات لا يشكل في جوهره إلا حدثا عجزنا عن اكتشاف أسباب وقوعه، وأن الإنسان لا يعيش وحيدا حتى وإن قرر الاعتزال في حجرة مغلقة، لأنه في عزله لا يتوقف عن التفكير في الآخرين ومحاورتهم والاحتجاج عليهم، وأنه ليس ثمة مشكلة فردية تخص فردا واحدا لا يشاركه فيها آخرون، وأن أحد لا يمكن أن يزعم لنفسه أو لأي فرد آخر أنه الوحيد الذي يحس ويسمع ويرى ويتألم في عالم من الصم البكم الذين لا يشعرون، إذا تصورنا روائيا يرى الإنسان على هذه الصورة فإننا سنتوقع منه أن يكتب رواية تقوم أساسا على التوازن بين الحدث والشخصية، وبين الشخصية والوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه. وسنتوقع من أحداث مثل هذه الرواية أن تكون إنسانية ومنطقية ومعقولة، مبررة وخاضعة للتفسير والتعليل، وأن يقع

الفعل الإنساني فيها نتيجة لإثارة خارجية تؤدي إلى رد فعل للشخصية مما يؤدي بدوره إلى وقوع فعل جديد، يؤدي بدوره إلى موقف يؤثر على الشخصية فتقوم بفعل جديد... إلخ، وطبيعي أن يكون الحدث في مثل هذه الرواية ناميا ومتطورا في حركة درامية متصاعدة إلى نهاية الرواية وطبيعي أن تتحرك عدسة المؤلف بصورة متوازنة في الوسط الاجتماعي الذي تصوره بحيث لا تركز على عامل واحد تضخمه وتضخم تأثيره ليغطي العوامل الأخرى.

وستوقع من الشخصية أن تكون شخصية إنسانية وليست ملائكية أو شيطانية، وأن تكون أفعالها خاضعة للمنطق الإنساني وللتنفس والتعليل، وأن تكون شخصية نامية ومتطورة، وألا يجعلها المؤلف وحيدة معزولة متضخمة مسطحة، وألا يخضعها لمؤثر وحيد، يحد من حركتها وخصوبتها، وألا يحملها بصفات تجعلها شاذة متفردة تماما عن غيرها من سائر البشر. ولن يقدم روائي يرى مثل هذه الرؤية شخصية وحيدة هي شخصية «البطل» يركز عليها الاهتمام كله لتبقى الشخصيات الأخرى في الظل، ولكنه سيوزع اهتمامه على عدد كبير من الشخصيات، وحتى الشخصيات الثانوية، فإنه سيحاول منحها قدرا من الاهتمام يستدعي أن تحلل وترسم كشخصيات إنسانية لا مجرد أشباح عارضة. وسنلتقى في مثل هذا النوع من الرواية بشخصيات خصبة تمثل الإنسان في عجزه وضعفه وقلقه وضياعه كما تمثله في قوته وإرادته ونبله أيضا، الإنسان الذي يعيش علاقة جدلية دائمة بينه وبين نفسه، وبينه وبين الآخرين، قابلا للتأثر ومؤثرا بدوره في نفس الوقت.

وستخلص السرد والحوار في رواية تصور هذه الرؤية من أسلوب «كان» الذي يمثل الانتقال إلى الماضي والإغراق فيه ليستبدل به أسلوب الحضور، ولن يتعالى الروائي على القارئ فيقدم له تقريرا عن الفعل البشري، أو يقوم له بدور الواعظ، والمعلم، ولكنه سيكتفي بموقف المصور وسيبذل جهده لتحقيق التوازن بين السرد والحوار، وبين العالم الداخلي للشخصية، والمؤثرات الخارجية التي تؤثر على فعلها، بين عالم الشعور وعالم اللاشعور، بين الحديث إلى الآخرين وبين المونولوج الداخلي. وستصبح الوظيفة الأولى للسرد والحوار متمثلة في تجسيد الفعل البشري، ودوافع الشخصيات إلى الفعل .

وإذا تصورنا أن روائيا خامسا يرى الفعل الإنساني ومبررات وقوعه على نفس الصورة السابقة. ولكنه يريد في نفس الوقت الكشف عن حركة التغير والتطور المستمرة التي تحدث في مجتمع ما، والتي تترك آثارها على أفراد المجتمع من جيل لجيل ومن مرحلة زمنية إلى مرحلة، فسيقدم لنا هذا النوع من الرواية الذي يسمى برواية «الأجيال». وهى الرواية التي لا تكتفى بتصوير جيل في مرحلة زمنية محددة، ولكنها تتعرض لتصوير جيلين أو ثلاثة أجيال في أسرة واحدة أو عدة أسر، بحيث نلتقى في البداية بجيل الأجداد والآباء ثم الأبناء.. ويكتشف التناقض والصدام بين الأجيال الثلاثة عن مظاهر التغير والتطور التي حدثت في المجتمع والتي انعكست بدورها على سلوك الأفراد وقيمهم من جيل إلى جيل.

وطبيعى أن يقترب موقف روائى ينطلق في كتابته من مثل هذه الرؤية من موقف الروائى السابق عليه، مع تصور أنه سيركز في عرضه للفعل وللشخصيات، وفي سرده وحواره، على ما يمكنه من إبراز مظاهر التطور والتغير.

ولأعتقد أن من الضرورى لعلنا في هذا المدخل أن نتتبع الصور المختلفة من الرؤى التي يمكن أن يصدر عنها كتاب الرواية، وما يمكن أن تعكسه هذه الرؤى على أعمالهم الروائية بالتفصيل فذلك عمل يستحق وحده دراسات منفصلة، كما أنه يتعدد بتعدد شخصيات الروائيين، وكل ما أردنا تأكيده بهذا المدخل أن الربط بين رؤية الكاتب وبين إبداعه الروائى فرض ممكن وقابل للدراسة ونأمل أن تثبت بدراستنا للثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ، وأثر ذلك على إبداعه الروائى، أن مثل هذه المحاولة قادرة على تقريبنا خطوة من تفسير وتحليل وتقييم الإبداع الروائى.

البَابُ الأَوَّلُ

جذور الرؤية والبدايات الفنية

الفصل الأول : جذور الرؤية.

الفصل الثاني : القصة القصيرة بين التجريب و«همس الجنون»

الفصل الأول

جذور الرؤية

١

قبل محاولة تحديد رؤية نجيب محفوظ للإنسان ينبغي أن نشير إلى مجموعة من الملاحظات التي نرى أنها هامة حتى لا تختلط علينا الأمور، ونعجز عن تبين طريقنا وأول الملاحظات التي نحس بأهميتها حتى نكتشف طريقنا، هي أن نجيب محفوظ بين كتاب الرواية في أدبنا الحديث، يعد أكثرهم جدية وأصالة، وإيماناً بدور الفن كهدف جاد يستحق أن يبذل الإنسان له عمره، ويبدو هذا الإيمان أحياناً أشبه بالإيمان الصوفي الذي يتوجه به الإنسان إلى المعبود، ولا يرجو مقابله جزاء، ويصف أديبنا موقفه من الأدب في مرحلة من مراحل رحلته الشاقة والطويلة بقوله: «عادل كامل وزكي مخلوف وأنا، كنا نعاني من أزمة نفسية غريبة جداً طابعها التشاؤم الشديد، والإحساس بعدم قيمة أى شيء في الدنيا... كنا كأبطال كامى قبل أن يكتبهم، ولعل منشأ هذه الحالة راجع إلى تبلور كل هذه الصفات في حياتنا السياسية وقتذاك، فكنا ننتهي إلى أن كل جهد يبذل ضائع تماماً ولا قيمة له، ولن يفيدنا أو يفيد أحداً من أبناء بلادنا... وزاد من إحساسنا بهذه الأزمة أننا تقدمنا، أنا وعادل، بروايتين إلى مسابقة المجمع اللغوى، فرفضنا لأسباب أخلاقية.. كان السؤال الذى نسأله لأنفسنا دائماً، لماذا نكتب، وكنا مجمعين على أن الكتابة عبث، والنشر عبث، والرغبة في الكتابة يجب أن تعالج على أنها مرض غاية ما فى الأمر أن صديقى اعتبرها أنها شفاء، ومازالا إلى اليوم يدعوان لى بالشفاء»^(١).

(١) من حديث نجيب محفوظ إلى فؤاد دوار، في عدد مجلة الكاتب المخصص لنجيب محفوظ في عيده الذهبي، الكاتب: السنة الثانية، العدد ٢٢، «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» ص ٢١، وقد أعاد فؤاد دواره نشر الحديث في كتاب «عشرة أدياء يتحدثون» كتاب الهلال، عدد يولييه ١٩٦٥، ص ٢٦٥.

ويؤكد نجيب محفوظ نفس الموقف في مجال آخر بقوله: «عندما اخترت الأدب كان اختياري حتميا، كان اختيار حياة ولم يكن ثمة تردد، وكان لا بد من الاستمرار والمثابرة أيا كانت النتائج. وقد أقدمت على العمل الأدبي وآمالى فيه ليست كبيرة كعادل كامل، لذلك لم تكن الخيبة حادة بالنسبة لى، كانت علاقتى بالفن علاقة حب وحياة أشبه بالتصوف.. وإذا أردت أن تضيف إلى هذين السببين سببا ثالثا فهو أنني كنت تلميذا مجتهدا وأنتك تستطيع أن تنسبى للعمال الذين بنوا الأهرام وليس للمهندسين الذين اجتنوا الثمار»^(٢).

مقابل هذه النظرة الجادة للأدب هدفا وغاية، نظر كثير من الروائيين لفن الأدب عموما وفن الرواية خصوصا باعتباره وسيلة من وسائل المتعة، غايته وهدفه التسلية وحدها، مهرب سهل من مواجهة الواقع إلى عالم وهمى مريح. وفي هذا المجال يتميز نجيب بمحاولته تقديم رؤية صادقة لواقعه تكشف هذا الواقع وتعريه وهو لا يلجأ إلى ما لجأ إليه كثيرون من تقديم رؤية وهمية أو مغلوطة، أو مدعاة، أو تقديم مزق من الرؤى المتناقضة في العمل الروائي الواحد.

وصدق أديبنا في محاولة تقديم رؤية صادقة جعله دائما مقتنعا ومناديا بالشكل الذى تفرضه الرؤية، ولذلك لم يحاول إدعاء شكل من أشكال الرواية الأوربية الحديثة، إدعاء للحداثة أو المعاصرة، وهو حريص باستمرار على نفى انتسابه لأى مدرسة روائية حديثة مؤكدا أن المضمون هو الذى يفرض الشكل، وأن حداثة الشكل لا يمكن النظر إليها بأى حال كغاية في ذاتها «أما قصتى مع الأساليب الفنية فإننى أرى فيها نبض تجربتى الشخصية، واختارها أو هى تختارنى بحسب الأحوال والمقامات، وأذكر أننى كتبت زقاق المدق بالطريقة التى كتبتها بها، وأنا على علم بجويس وكافكا وبروست»^(٣).

وإذا كان نجيب محفوظ يتميز بمحاولته تقديم رؤية جادة وصادقة في إبداعه الروائي، فمن حقنا أن نشير إلى فترة طويلة من التردد واكبت بداياته الأدبية الأولى كان فيها مترددا في اختياره بين الفلسفة والأدب، معتقدا أن الأدب ليس هدفا جادا

(٢) مجلة الآداب، عدد ٧، يولييه ١٩٧٣ نجيب محفوظ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، حديث مع صبرى حافظ ٤٤.

(٣) عدد الملل الخاص بنجيب محفوظ، ص ٤٥.

بالقدر الكافي، وأن الفلسفة أقدر منه على كشف الحقيقة، وساعد الوسط الاجتماعي على تعميق هذا الإحساس في وجدانه، «لم تكن البيئة تهتم بالأدب وكانت تهتم بالسياسة. وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتماما جوهريا، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب، فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابها بلاعب سيرك، لدرجة أنه يمكن القول أنها كانت بيئة تحب الفن ولكنها لا تحترمه. لهذا تعودت لمدة كبيرة أن أستتر على عملي الأدبي حتى وأنا موظف، فقد تخرجت من كلية الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤، وحتى لا أعرض نفسي للسخرية، كنت أنكر أمام زملائي الموظفين أنني كاتب تلك القصص التي تنشر لي في مجلتي الرواية والرسالة خوفا على سمعتي^(١)».

واستمرت مرحلة التردد في الاختيار بين الأدب والفلسفة إلى الفترة التي كتب فيها رواية رادوبيس، كان في هذه الفترة يتصور أن وظيفة الأدب هي تقديم التسلية والمتعة، وأن غاية الفلسفة هي الكشف عن الحقيقة، ولذلك ظل إنتاجه واهتمامه موزعا بين الأدب والفلسفة، بين استعداده الأدبي وبين رغبته في هدف جاد يسخر له حياته وقلمه، بعد التخرج يسجل موضوعا لدراسة الماجستير بعنوان (مفهوم الجمال في الفلسفة الإسلامية) تحت إشراف الشيخ مصطفى عبد الرزاق ثم يأتي عام ١٩٣٦ وتتوزع متاعر نجيب بين الانصراف إلى الأدب أو دراسة الفلسفة، وفي النهاية يختار الطريق الأولى على الرغم من شكوكه حول ما إذا كانت مهنة الأدب مهنة جادة بالقدر الكافي. ولم يتقاض نسيئا عن كتبه الثلاثة الأولى، ومع ذلك استمر في الكتابة، واشتهر لذلك بين أصدقائه بلقب «صابر»^(٢).

وتوزع إنتاج نجيب في هذه الفترة بين المقالة التي بدأ إنتاجه الأدبي بها، وبين القصة القصيرة والرواية، وبعد اختياره الحاسم للأدب غاية لحياته وقلمه استقر على

(١) مقول مأخوذ عن محم الطليح، عدد ساير، السنة التاسعة ١٩٧٣، حوار الأجيال حول القصة المصرية، بن نجيب محفوظ ويوسف

سروى ص ١٥٤

(٢) مجلة الجديد، عدد ٢٣، ١٥ ديسمبر ١٩٧٢، أدباء مصر في القرن العشرين د. مارسدن جونز، ود. حمدي السكوت، ص ١٠، ويكرر بحث محفوظ لسائمه عن المعلومات و حديثه مع حسرى حافظ، وحديثه مع فؤاد دراره، وسيفت الإساره إليها، وفي أحاديث كبيرة أخرى، ويصف و حديثه مع حسرى حافظ ص ٢٧ أن موضوع رسالته للماجستير كان يدور في مجال آخر هو مجال التصوف في الفلسفة الإسلامية، وفي هذا - إن صح - دلاله على أن التصوف على حماته وإبداعه الروائي.

فن الرواية، ليعود في فترات متقطعة من حياته إلى القصة القصيرة. «كنت أكتب مع المقال الأقصوصة والرواية، وكان المقال يقبل، والأقصوصة والرواية ترفضان وجاء وقت قبلت فيه الأقصوصة فانصرفت إلى كتابتها ونشرها، وإن لم أمتنع في الوقت نفسه عن كتابة الرواية»^(٦).

وبرغم اختيار نجيب الحاسم للأدب غاية لقلمه وحياته، فإن هذا الاختيار ظل اختياراً معرضاً للشكوك التي يطرحها عليه باستمرار قدوم سيد جديد يرى نجيب محفوظ أنه يقوض في عصرنا الحديث مكانة الأدب والفلسفة معاً، هذا السيد الجديد الظافر المنتصر هو العلم. «العلم نافس الأدب في صميم رسالته، وأصبحت القيادة للعلماء وليست للأدباء، في الزراعة والتجارة كما هو الأمر في الحب والجنس. فما تبقى للأدب ضئيل وهو الانطباع الذائقي للاديب بالعالم الذي حوله، وهذا أمر نصفه تسلياً ونصفه بصيرة، وهو أمر يمكن الاستغناء عنه، وقد عاجلت هذا في رواية الشحاذ. فالعلم أصاب الأدب في كل شيء حتى المواهب ولهذا كان الأدب المقدم في عصرنا، كله غرابة وغموض لأنه خلا من العبقريات مثل شكسبير وجوته، تلك العبقريات التي تعطيك الإنتاج الجديد، بل هناك الآن بعض الشخصيات التي تعطيك بعض الألاعيب ممن يعبرون عبوراً بعد أن يقدموا موضوعات لطيفة تعيش خمس أو ست سنوات ثم تنطفئ»^(٧). «أنا أعتقد أنه لم يوجد زمن تسلطن العلم فيه على عرشه كزماننا هذا، العلم في نظري خير خالص والهجوم يجب أن ينصب على السلوك الاجتماعي أو السياسي أو الفردي لا على العلم نفسه»^(٨).

وكانت علاقته بسلامة موسى في بداية إنتاجه الأدبي عاملاً أساسياً في تدعيم شكوكه حول رسالة الأدب والفلسفة، وهي رسالة كان سلامة موسى يرى أنها لا تستحق أكثر من درجة الهواية، ولا تتخطى ذلك إلى مرتبة اعتبارها رسالة كاملة للحياة. «كان لسلامة موسى أثر قوى في تفكيري فقد وجهني إلى شيئين مهمين هما العلم والاشتراكية، ومنذ دخلا نحى لم يخرجنا منه حتى الآن»^(٩). وكان تدخل سلامة

(٦) مجلة الكاتب، عدد ٢٢ يناير ١٩٦٥، حديثه مع فؤاد دواره، ص ١٤ وتكرر نفس المعلومات في أحاديثه الأخرى.

(٧) الطليعة، عدد ١، السنة التاسعة، يناير ١٩٧٣، بين نجيب محفوظ ويوسف الشاروني، ص ١٥٨.

(٨) مجلة الكاتب، العدد ٦٠، السنة الخامسة، مارس ١٩٦٦، رد على أحمد عباس صالح ص ٩٢.

(٩) مجلة الكاتب، العدد ٢٢، السنة الثانية، يناير ١٩٦٣، ص ١٢.

موسى في حياة نجيب محفوظ وأثره عليه في فترة كان قد وصل فيها في ارتباطه بالأدب والفلسفة إلى مرحلة اللاعودة، فبقى طول حياته يقرأ ملخصات العلوم^(١٠)، معترفاً بقيمة العلم ودوره.

واستمر نجيب مخلصاً لرسالته الأدبية، وإن ظل يحمل هذه الرسالة وكأنه يجز خلفه صليبه، أو يحمل عاره، وكان المجتمع في بداية هذا الفترة لا يعترف بالأدب كقيمة، ولا يجزى الأديب مادياً أو معنوياً، وهو يشك في قيمة رسالته، وأصدقائه الأديباء يؤكدون عبثية دورهم في الحياة ولا جدواه، ولكن نجيب يمضى في طريقه حاملاً كل هذه الأعباء على عاتقه، وما أقسى أن يضحي الإنسان بعمره في سبيل غاية لا ترضيه، أو هدف لا يقتنع به اقتناعاً كاملاً!!

والملاحظة الأخيرة التي يبدو التأكيد عليها ضرورياً قبل محاولة اكتشاف رؤية نجيب محفوظ تتمثل في أن هذه الرؤية تحمل عناصر ثابتة تبدأ في تصورنا من أول إنتاج أدبي نشر له في حدود ما نعلم، وهي مقالة «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» والذي نشره في مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة»، ولا تزال هذه العناصر تمارس عملها في إنتاجه حتى الآن، كما تحمل هذه الرؤية في نفس الوقت عناصر متغيرة ومتطورة، وسنقتصر في هذا المجال على دراسة بعض العناصر الثابتة في هذه الرؤية تاركين مهمة كشف العناصر المتغيرة لرواياته نفسها.

وفي محاولتنا للكشف عن العناصر الثابتة في الرؤية سنولى اهتماماً كبيراً بمقالات الكاتب الأولى التي تمتد على مدى خمسة عشر عاماً وتبدأ بمقال «احتضار معتقدات»^(١١) وتولد معتقدات» الذي نشر في المجلة الجديدة، في أكتوبر ١٩٣٠ وانتهاءً بمقالته «القصة عند العقاد» والتي نشرت بمجلة الرسالة في أغسطس ١٩٤٥.

والذي يدفعنا إلى الاهتمام بهذه المقالات أن المؤلف كتبها في بداية شبابه، واستمر يكتبها حتى وصل إلى مرحلة الرجولة، وهذه الفترة من حياة الإنسان هي فترة تكوينه

(١٠) حديثه مع فؤاد دواره بمجلة الكاتب، ص ١٠، وحديثه مع صبرى حافظ في مجلة الآداب، ص ٣٩، وفي أحاديث أخرى كثيرة غيرها.

(١١) كتب نجيب محفوظ هذه المقالة وهو يقرب من السنة التاسعة عشرة من عمره، فقد ذكر لى لقاء بينه وبينى ثم في مكتبته بجريدة

الأهرام، ٨-٤-٧٦ أنه ولد في ١١-١٢-١٩١١، وذلك يختلف عن ما هو سائد لدى النقاد والدارسين من أنه ولد في ١١-١٢-١٩١٢.

لقيمه الاجتماعية والثقافية، التي تعمق وتنضج في الفترات التالية من عمره، ومن النادر أن تتحول بعد هذه الفترة تحولا جذريا، وحين يحدث هذا التحول، ونادرا ما يحدث، فإنه يكون نتيجة لتراكمات لا بد أن تكشف عن نفسها بصورة أو بأخرى في هذه الفترة.

وبرغم الأهمية الواضحة لهذه المقالات، أهملها النقاد والدارسون إهمالا يكاد يكون تاما، فصرى حافظ - كما أشرنا في المقدمة - اكتفى بالتنبيه إلى أهميتها واستغل مقالتين منها في جزء من مقاله «نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة»، أما غالى شكرى فيعتمد على سطرين من مقاله ليزعم أن نجيب محفوظ كان في بدايته «يقف إلى جانب التقدم، والعدل الاجتماعى»^(١٢)، ويناقدش محمد حسن عبد الله رأى غالى شكرى في مقال نجيب محفوظ وهو لم يطلع على المقال^(١٣).

ويرجع السبب في إهمال الدارسين والنقاد هذه المقالات إلى صعوبة مراجعتها في الدوريات وإلى ما يبدو عليها من مظهر تعليمى انسيكلوبيدى لا يكشف عن آراء المؤلف نفسه أو موقفه الفكرى، ومع ذلك فإن القراءة العميقة لهذه المقالات تفيدنا كثيرا بأسلوب غير مباشر، وتساعدنا في التعرف على رؤيته في شبابه وبداية رجولته.

ويبدأ المؤلف سلسلة مقالاته بالمقالة التي تعرض قضايا فلسفية، وقد يعرض أحيانا موضوعات اجتماعية، وفي مرحلة تالية يجمع بين المقالات التي تعرض لقضايا فلسفية، وبين المقالات التي تعرض لموضوعات فنية أو أدبية، وينتهى في المرحلة الأخيرة إلى التركيز على الموضوعات الأدبية والفنية^(١٤). ويكشف التغير النوعى للمقالات في كل مرحلة عن الصراع بين الفلسفة والأدب في بداية حياة نجيب محفوظ ولصالح أى طرف حسم هذا الصراع في النهاية.

(١٢) المنتمى، غالى شكرى، ص ٢، دار المعارف بمصر ١٩٦٩، ص ٢٨.

(١٣) الإسلام والروحية في أدب نجيب محفوظ، د محمد حسن عبد الله، مكتبة الأمل، الكويت ١٩٧٢، ص ٢٠-٢١.

(١٤) راجع فهرس هذه المقالات في فهرس مصادر البحث.

المقالة الأولى التي كتبها نجيب محفوظ في حدود ما نعرف، والتي يقدم بها نفسه إلى القراء، كأول نتاج لقلمه، سماها «احتضار معتقدات وتولد معتقدات»، وظهرت المقالة في عدد أكتوبر ١٩٣٠ من مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة»، ومعنى ذلك أنه كتبها وهو لم يبلغ التاسعة عشرة من عمره، وفي مثل هذه السن يكون الشاب أميل للثورة والخروج على العرف والقيم السائدة، يحلم بتغيير العالم، واثقا بقدرة الذات، واسع الطموح، أميل إلى الادعاء.. ولكن الغريب أن مقالة نجيب محفوظ تقدم لنا موقفا يكاد يكون نقيضا لهذا الموقف.

وكان يمكن الزعم بأن هذا الموقف الذي عبرت عنه المقالة يمثل نوعا من الادعاء من أديب شاب يخطو أولى خطواته متملقا رئيس تحرير المجلة لعل مقالته ترى النور، ولكن التقرب لرئيس تحرير كسلامة موسى كان كفيلا بدفع الكاتب الشاب إلى إتخاذ موقف مناقض للموقف الذي اتخذه في مقالته. وكان يمكن رد الموقف الذي اتخذه نجيب محفوظ في مقالته إلى رغبة في تملق القراء في أول مقال يكتبه طلبا للذبيوع والشهرة، ولكن قراء «المجلة الجديدة» كانوا أقلية ضئيلة واعية ويمكن أن يكون تأثير الموقف الذي اتخذه نجيب في المقال سلبييا عليها. وكان يمكننا أن نرفض موقف نجيب في المقال ولا نهتم به اهتماما كبيرا رغم ذلك كله، باعتباره تجربة أولى لشاب ناشئ لا يمكن الحكم عليها أو عليه، لولا أن الافكار الرئيسية التي يدور حولها هذا المقال ظلت من المحاور الثابتة في تفكير نجيب محفوظ وأدبه وإن اكتسبت بمضى الزمن قدرا أكبر من النضج والعمق والوضوح.

والفكرة المحورية الأولى التي يكشف عنها المقال هي أن حياة البشر محكوم عليها بالتطور والتغير دائما، ولكنه حين يعترف بهذا التغير والتطور يعترف به كشر لا بد منه، ولو ترك الأمر له لاختار الثبات والاستقرار بدلا من القلق والتغير ويبدو نجيب شابا موزعا يبحث عن السلام مع نفسه ومع العالم بأى ثمن حتى لو كان هذا الثمن الثبات والجمود، وعدم التغير، وهو قاطع وحاسم في اختياره للثبات والاستقرار، مفضلا له على الحركة والتغير. «وليس من شك في أن استقرار الحياة وثبات المدنيات وسير

الأمر في مجراها الطبيعي خير من ذلك الاضطراب المروع، ولكننا مع ذلك لا نبتئس بقرب زوال المعتقدات البالية، ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها، لتحفظ بماها من القدسية والمهابة ولتضمن لنا حياة هادئة وديعة، لأننا نعتقد أن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران، كما أنه مقياس للتقدم العقلي، ومقياس صادق للتطور الذي يطرأ عليه بين حين وآخر»^(١٥).

والكاتب الشاب يطالبنا بالأنحزن وألانبئس طالما أن التغير والتطور ضرورة حتمية لا مفر من مواجهتها، ولا خيار لنا ولا قدرة على تغييرها، ألسنا جميعا نتعرض لقسوة الشيب ومرارته فهل يستطيع إنسان أن يدفعه عن نفسه، «إن نقد المعتقدات ضرورة كالشيب في الإنسان» وعلينا ألا ننزعج كثيرا، فالكاتب «لا يظن أن ذلك سيحدث خرابا في العالم»^(١٦). وهو يعزينا عن هذه الضرورة القاسية بأنها مقياس للتقدم العقلي، ولأن عقائدنا التي تحقق لنا سلامنا النفسى، قد تفقد - دون هذا التغير - ماها من القدسية والمهابة»، مما يترتب عليه أن تقع في كارثة أقسى وأمر وإذا كان أدينا الشاب ينفر من التغير والتطور الذى يتخذ العقل والفكر وسيلة، فلا شك أنه سيمقت ويشمئز من أى تغير جذرى وسيلته العنف الثورى. ومما يضاعف ألم المؤلف أنه يعيش في عصر حظه من التغير والتطور كبير وقاس وثقيل فهو «عصر اضطراب وشك لا مثيل لها في التاريخ»، عصر يفقد الإنسان اتزانه وسلامه النفسى، وقد اهتزت فيه جميع العقائد التي اطمأنت لها النفوس أجيالا طويلة»^(١٧).

وتطرح المقالة فكرة محورية ثانية في رؤية نجيب محفوظ للإنسان ودوافعه للفعل وتمثل في أن الإنسان بطبيعته مؤمن، والإيمان أشبه بحاجة عزيزية بالنسبة للإنسان، فالإنسان الذى يشترك في نصفه المادى مع الحيوان يتميز عنه بنصفه الروحى الذى لا يمتلىء إلا بالإيمان، والأفضل للإنسان أن يكون إيمانه إيمانا دينيا، فإذا لم يتوفر هذا الإيمان الدينى فلا بد له من إيمان بديل يسلم إليه نفسه وفكره «والإنسان بحكم عاطفته الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوف دائما لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه، ولهذا

(١٥) المجلة الجديدة، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٣٠، ص ١٤٦٨.

(١٦) نفس المرجع ص ١٤٦٨

(١٧) نفس المرجع ص ١٤٦٨.

نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبدل في سبيلها من نفسه ما كان يبدل سلفه القديم في سبيل الله أوقيصر»^(١٨). ولكى لا يفزع القارئ أو يبتس من هذه العقائد الجديدة التي تحاول أن تحل محل الدين كبديل له في نفس الانسان، يحاول المؤلف أن يسهل الأمور على قارئه بمحاولة رد هذه «الأديان» الجديدة إلى مصدر واحد هو الايمان الدينى باعتبارها صورا أخرى منه ترجع جميعا إلى مصدر واحد «والذى يجدر بنا ملاحظته هو أن جميع هذه «الأديان» ترمى إلى اتحاد العالم، وإزالة الفروق الوطنية، وهى تتفق في ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والاسلام»^(١٩).

وتطرح المقالة محورا ثالثا رئيسيا يرتبط برؤية نجيب للانسان، ويرتبط بالمحورين السابقين برابطة السببية، فاذا كان الكاتب يعتبر التطور شرا لا بد منه، وينفر من الجانب المادى الحيوانى فى الإنسان، فلاشك أنه سيرفض الشيوعية التى ترى فى التغيير سعيا دائما نحو الأفضل، وتؤمن بالثورة الجزرية، وبالعنف الثورى وسيلة لهذه الثورة، وليس منطقيا بالنسبة لكاتب شاب فى المجلة الجديدة أن يرفض الشيوعية ليرتمى فى أحضان الرأسمالية، ولذلك يختار نجيب محفوظ الاشتراكية ويتنبأ بانتصارها، لأنها ترضى السواد الأعظم، ولا ينفر منها المتدينون، ولأنها تمثل «الوسط المحمود» بين الشيوعية والرأسمالية، «ولو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز بين المذاهب، لقلنا، أو لأحببنا أن نقول بأنه مذهب الاشتراكية». والسبب الذى يستند إليه الكاتب حين يقدم مثل هذا التنبؤ يتمثل فى أن الاشتراكية «تستهوى السواد الأعظم، وتسد النقص الملموس الناتج عن التقدم العلمى، ولانها وسط بين نظامين يتأفق منها المتدينون، وهما الشيوعية و«الفردية»، وقد أخذت منها حسناتها ونفضت عنها نقائصها الظاهرة»^(٢٠).

والمحور الرابع الذى تكشف عنه مقالة نجيب الأولى يتمثل فى نظرتة لمستقبل الانسان، وهو فى هذا المجال يرى أن مستقبل الإنسان - فى حدود ما يراه - مستقبل مظلم، وكأنه محكوم عليهم بالشقاء الأبدى والمعاناة المستمرة، ولن تحل الاشتراكية

(١٨) المجلة الجديدة . ص ١٤٦٨.

(١٩) نفس المرجع. ١٤٦٩.

(٢٠) نفس المرجع. ص ١٤٧٠.

مشاكل الإنسان لأنها تحل بعض حاجاته المادية، ولكنها لا تحل مشاكل الجانب الأهم والارهي في الإنسان والمتمثل في خلاص نفسه، وإنقاذ روحه، ولأن سعادة الاشتراكية دنيوية لا أخروية فسينفض عنها الكثير من أتباعها لأنها ستعجز عن تحقيق وعودها كاملة، والكمال في الدنيا ضرب من المستحيلات وحتى لو خاب أملنا في الاشتراكية فهي أفضل من الحالة الحاضرة»^(٢١).

وإذا كانت المقالة الأولى مخصصة للحديث عن رأى الكاتب الشاب عموماً في الانسان، ماضيه وحاضره ومستقبله، فإنه كتب وفي نفس الشهر مقالة صغيرة تحدث فيها عن المرأة بما يكمل جوانب الصورة التي عرضها في المقال الأول، وقد نشر هذه المقالة في مجلة السياسة الأسبوعية وفي باب «أجوبة القراء» وتدور المقالة حول «موضوع المرأة والوظائف العامة»^(٢٢). ورغم ما يزعمه الكاتب من أنه كان في صباه حريصاً على الكتابة إلى محرري الأبواب الثابتة في الصحف، إمامؤيدا لآرائهم لينشروا اسمه أو مخالفاً لينشروا اسمه أيضاً^(٢٣). إلا أننا نميل إلى اعتبار المقال كاشفاً عن رأى كاتبه لأن الأفكار المطروحة فيه تتفق والأفكار التي يطرحها كاتبه في مجالات أخرى، وتتفق مع الرؤية التي سيكشف عنها أدبه فيما بعد.

والغريب حقاً أن يكتب شاب في بداية حياته الأدبية مثل هذه الآراء التي وردت في مقاله القصير، وأن يكتبها بعد ما يقرب من ربع قرن على دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة، وينشرها في مجلة «السياسة الأسبوعية»، وهي المجلة الداعية والرائدة للتطور الفكري والأدبي. والكاتب في بداية مقاله يخلص القارئ من الانزعاج الذي يصيبه إذا تخيل أن المرأة ستشغل الوظائف العامة بنسبة مساوية للرجل، فيعلن أن اليوم الذي تتحقق فيه مثل هذه الظاهرة «بعيد جداً»^(٢٤). وأن مثل هذا الموضوع ليس مطروحا للمناقشة إلا من باب الافتراض المحض.

وإذا افترضنا وقوع هذا المحذور، وأصبح من النساء «النائبة والوزيرة»،

(٢١) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(٢٢) السياسة الأسبوعية، عدد ٢٤٠، السبت ١١ أكتوبر ١٩٣٠، ص ١٦

(٢٣) مجلة الكاتب، عدد ٢٢، يناير ١٩٦٣.

(٢٤) السياسة الأسبوعية، ١١ أكتوبر ١٩٣٠، ص ١٦

فستكون النتيجة الايجابية الوحيدة لهذا الظاهرة أن المرأة «ستتغير مركزها في الأسرة من كل على أيها إلى مصدر رزق ، وتتغير نظرتها للزواج ، وتتهياً لها فرصة اختيار الرجل المناسب»، أما النتائج السلبية التي ستترتب على مثل هذا الوضع الخطر فأهمها، «أن سعادة الزوجين تتعرض دائماً لما يكدر صفوها»، «وفي هذا الجو المظلم يجد الزوجان آلاف الأسباب المبررة للطلاق»، ثم «يفقد الزواج قدسيته ويصبح عهده من البساطة بحيث يمكن حنثه وكأنه ميعاد لا أهمية له، أما الكارثة الأخيرة فتنبع من ندرة الوظائف بالنسبة للشباب في عصر نجيب محفوظ، وكأنهم ينقصهم منافسة الفتيات أيضاً، فينتج عن منافسة الفتيات للفتيان «ازدياد التعطل بين الشباب نتيجة لمزامعة الفتيات لهم، وفي هذه الحالة يصبحون خطراً على المجتمع»^(٢٥).

وترجع الأهمية البالغة للمقاليتين السابقتين إلى كون الأفكار المطروحة فيها تشكل محاور رئيسية تدور حولها أفكار نجيب محفوظ سواء في مقالاته الأولى، أو في أفكاره وأدبه في مراحل حياته المختلفة. ورغم أن مقالات نجيب محفوظ الأولى المتصلة بالفلسفة يسيطر عليها الطابع الموسوعي، فهي تبدأ بمحاولة تقديم تاريخ الفلسفة، ثم تعدل عن هذا الاتجاه إلى عرض مشاكل فلسفية مختارة في شكل استعراض موسوعي أيضاً، إلا أنها تكشف من خلال اختيار موضوعاتها، أو التركيز على فيلسوف دون آخر، أو من خلال تعليق هامشي عن طبيعة تفكير كاتبها.

وأهم ما تكشف عنه هذه المقالات هو نفور المؤلف من الفلسفة المادية، وترحيبه الذي يصل إلى حد الغزل بما يسميه هو بالفلسفة الروحية، «الفلسفة الروحية تعتبر النفس عالماً زاخراً بعيد الغور نحس فيه بحريرتنا، ونعرف بداهة أن هذه الحرية غير متناهية، أما الفلسفة المادية فتري النفس كما يعد ويحسب^(٢٦)». وتبدو التفرقة شديدة الأهمية عند نجيب محفوظ لأنه يكررها بنصها في مقالة أخرى مضيفاً أن الفلسفة المادية تخضع النفس لقوانين محدودة خضوع الظواهر الطبيعية لنواميسها^(٢٧).

ويحتل «برجسون» مكان الصدارة في مجال ما يسميه الكاتب بالفلسفة الروحية

(٢٥) كل المتقطعات من المقالة السابقة، ص ١٦.

(٢٦) المجلة الجديدة، أغسطس ١٩٣٤، فلسفة برجسون ص ٥٥.

(٢٧) المجلة الجديدة الأسبوعية، عدد ٣٨، الأربعاء ١٣ مارس ١٩٣٥، الفلسفة بين المادة والروح ، فقرة في باب «من كل بستان زهرة».

ويقدمه نجيب محفوظ كثيرا على غيره من الفلاسفة، فهو وحده الذى يفرد له نجيب محفوظ المقالات^(٢٨)، وصوته هو الصوت الأخير الذى يجعله نجيب محفوظ المحكم النهائى فى كثير من المقالات، وأقواله وفلسفته مضرب المثل حين يحتاج المؤلف؛ «والتأمل فى تاريخ الفلسفة يجد أن كل فلسفة تتميز بمبدأ واحد. يفسر بوحدته جميع الظواهر كالجوهر عند اسبينوزا، ووثبة الحياة عند برجسون»^(٢٩).

وقد وجد نجيب محفوظ فى فلسفة برجسون تقعيدا للثنائية التقليدية بين الجسم والنفس، وبين الجسد والشعور، وبين المادة والروح، وهى الفكرة المطروحة فى كثير من المذاهب الفلسفية القديمة، كما تبنتها الصوفية، وهى تفصل فصلا حادا بين المادة والجسد، ولا تكتفى بهذا الفصل وحده ولكنها تعتبر الجسد قيادا، وحيوانية وهبوطا، وتعد الروح حرية، وسموا، وتفوقا. وسيطر عرض برجسون لهذه الثنائية المتناقضة والمتعادية على كثير من أفكار نجيب محفوظ، ولأهميتها نعرض لبعض أسسها كما يطرحها برجسون فى كتابه «الطاقة الروحية»؛ «فالشعور والمادة إذن صورتان من الوجود، مختلفتان اختلافا أساسيا، بل متعارضتان، وهما يتعايشان على صورة من التعايش، ويرتبان أمرهما على نحو من الانحاء. فأما المادة فهى ضرورة وأما الشعور فهو حرية، ولكن مهما تعارضتا فإن الحياة تجد سبيلا إلى المصالحة بينهما، فما الحياة إلا الحرية تتسلل إلى الضرورة، وتصرفها وفق مصلحتها، ولو كان الجبر الذى تخضع له المادة لا يستطيع أن يخفف شيئا من صرامته لما أمكنت الحياة، ولكن فلنفرض أنه كان فى المادة، فى بعض اللحظات، وبعض النقاط شىء من المرونة.. فهناك سيستقر الشعور، يستقر فى أول الامر صغيرا جدا، حتى إذا استتب له المقام أخذ يتسع، ومازال يربى نصيبه حتى يطغى على كل شىء لأنه أوثق وقتا، لأن المقدار الضئيل من الجبر ينضاف بعضه إلى بعض، فيؤدى إلى حرية ليست بذات حدود... على أننا سنجد هذه النتيجة نفسها على خطوط من الوقائع الأخرى، ستظهر لنا فى إحكام أشد»^(٣٠).

هذا التصور للثنائية المتناقضة بين الجسد والروح والتي تشوبها نزعة صوفية

(٢٨) راجع الفهرس الكامل للمقالات فى ملحق الكتاب.

(٢٩) الجهاد، عدد ١٠٥٧، ١٤ أغسطس ١٩٣٤، مقال معنى الفلسفة، ص ٧.

(٣٠) الطاقة الروحية، هنرى برجسون، ترجمة د. سامى الدروبي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ١٢ - ١٣.

واضحة، والتي تعلو من دور الشعور حتى على دور العقل، وتتخذ من الشعور ودوره دليلا على الخلود بعد فناء الجسد^(٣١)، هذه الثنائية كانت محورا هاما من محاور تفكير نجيب محفوظ، وتبدو أساسا لتفسير كثير من آرائه، التي تتصل بالمذاهب الفلسفية المختلفة، أو بتصوره للبشر وحكمه على سلوكهم.

ففي المقالة الثالثة بعد المقالتين السابقتين والتي يعرض فيها الكاتب «تطور الفلسفة إلى ما قبل عهد سقراط»، يكتفى بالعرض التاريخي لآراء من تصوروا أن أصل الكون، هو الماء أو الهواء أو غيرها من العناصر المادية، وفي نهاية العرض يلخص للقارئ هدفه من هذا العرض فيقول «والذي يجب أن يلاحظه القارئ هو تخلص العقل البشرى شيئا فشيئا من المادة في تفسيره لأصل الكون المادى الظاهر، وسموه إلى التفسيرات المعنوية التي لا تدرك إلا بالعقل»^(٣٢).

وفي المقال التالى عن «فلسفة سقراط» يرد سر عظمته إلى رفضه للمظاهر المادية للكون، واعتماده كلية على التأمل العقلى، «وكان يفخر بجهله المظاهر الخارجية وينسب ما يعزى إليه من تفوق عقلى لهذا الجهل»^(٣٣). وكان الكاتب يدعونا لكى نصبح عظماء كسقراط لا إلى تجاوز المظاهر المادية للكون فحسب، ولكن أن نهمل إدراكها كلية، وعلينا أيضا أن نفخر بجهلنا بهذه العوائق المادية التي تحول بين الفكر وبين الصفاء، والوصول إلى سر العظمة. والسبب الثانى لعظمة سقراط فى المقال، ومحور الارتكاز الثانى فيه، يتمثل لدى الكاتب فى رأى «جليل» كان له أثر «جليل» وهو رأى سقراط فى الأخلاق، «وكان يرى أن الفضيلة تنبع من المعرفة والعقل»^(٣٤).

ويركز فى مقاله عن «فلسفة أفلاطون» على عظمته النابعة من تفرغه للفلسفة، وعزوفه عن النشاط السياسى، «رغم نبالة أسرته» كما ركز أيضا على توصله إلى «معرفة نظرية الأفكار، لأنه فهم أن الأفعال نتيجة للمعرفة، التي هى نتيجة بدورها للأفكار»^(٣٥).

(٣١) راجع الطاقة الروحية، هنرى برجسون ص ٧٢، وراجع أيضا المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣٥، مقال «الشعور» نجيب محفوظ ص ٢٢.

(٣٢) مجلة المعرفة، عدد ٤، السنة الأولى، أغسطس ١٩٣١ «تطور الفلسفة إلى عهد سقراط»، ص ٤٤٠.

(٣٣) مجلة المعرفة، عدد ٦، السنة الأولى، أكتوبر ١٩٣١ «فلسفة سقراط» ص ٧٠٣.

(٣٤) نفس المرجع ص ٧٠٤.

(٣٥) المعرفة، العدد ٧ السنة الأولى، نوفمبر ١٩٣١، أفلاطون وفلسفته، ص ٨٥١، وما بعدها.

وبعد المقال الذى كتبه نجيب محفوظ عن أفلاطون وفلسفته توقف عن العرض التاريخى للفلاسفة كأشخاص، وبدأ فى عرض تاريخى جديد لمشاكل الفلسفة، ولم يخصص مقالة أخرى لفيلسوف على التحديد إلا مقالة واحدة عن «فلسفة برجسون» وفى هذه المقالة لا يكتفى بالاشادة بالفلسفة المثالية، ورفض الفلسفة المادية، ولا يكتفى بدعوتنا إلى التأمل العقلى، ورفض المنهج التجريبي، ولكنه يدعونا إلى ما يسميه بالفلسفة الروحية التى لا تعتمد على العقل البحث، ولكنها تعتمد أيضا على الشعور والإحساس ولا تنكر «الاخلاق والضمير مما لا تقوم له قائمة إلا بمعونة إحساس الإنسان» وتقديره الذاتى^(٣٦) ونحن مدينون عموما لبرجسون بعودة هذه الفلسفة الروحية «العظيمة» التى تبدو الفلسفة المفضلة عند نجيب محفوظ.

وفى كل مقالات نجيب محفوظ عن المشاكل الفلسفية الخالصة وعرضه لهذه المشاكل لا يخطئ الباحث إدراك نفوره المستمر من المذاهب المادية والتجريبية والوضعية، وإعلانه المستمر أيضا للفلسفة المثالية وخاصة المذاهب التى تولى من دور الشعور والإحساس وتركز على مشكلة الأخلاق^(٣٧).

ويمكن أن يلاحظ على هامش المقالات التى تتعرض للفلاسفة أو للنظريات الفلسفية أن نجيب محفوظ يعتقد أن أى نشاط يتصل بمطالب الحياة المادية كالنشاط السياسى مثلا ليس عائقا للتأمل العقلى فقط، ولكنه نشاط جدير بالرفض من الفيلسوف الحق الذى يكرس حياته للبحث عن الحقيقة، كما نلاحظ أن الكاتب لا يعترف بالماركسية كفلسفة، وخاتمة المطاف فى مقالاته دائما هى برجسون، ويمكن أن نفسر هذا الموقف بطبيعة المرجع الذى كان المؤلف يلخص منه هذه المقالات، كما يمكن تفسيره بالموقف الفكرى للكاتب نفسه وطبيعة تفكيره.

ومن الملاحظات الجديدة بالاهتمام على هذه المقالات أنها تكشف عن الصراع الذى يدور فى داخل نجيب محفوظ بين الفلسفة والعلم، والذى سبقت الإشارة إليه

(٣٦) المجلة الجديدة، أغسطس ١٩٣٤ فلسفة برجسون، ص ٥٥ وما بعدها.

(٣٧) راجع مقالات «الراجتمز أو الفلسفة العملية»، المجلة الجديدة، سبتمبر ١٩٣٤ ص ٤٧ وما بعدها، و«نظريات العقل»، المجلة

الجديدة يوليو ١٩٣٥ ص ٥٨ وما بعدها.

فهو يخصص أكثر من أربع مقالات للبحث عن دور الفلسفة في العصر الحديث، وعن تبرير لوجودها، ويرى أن العلم نفسه في حاجة ماسة إليها، بل إنها علم العلوم، «من خلاصة الآراء في الفلسفة نفهم أن معناها تردد بين أن تكون علم العلوم، أو علم القوانين العقلية المطلقة للفكر والوجود، أو علم النفس الإنسانية، فتميز عن العلم إذن بدراستها النفسية ومن هنا كان علم النفس، وبفكرة الشمول والتوحيد بين الأشياء ومن هنا نشأت الميتافيزيقا.. حقا إن في العلم نورا ومنافع للعالم، ولكن كل هذا لا يقنع العقل، بل يبقى متطلعا صوب أسئلة أخرى تحيره وتغريه بالبحث، وهذه الأسئلة التي تتبع من صميم النفس هي التي تكفل وسوف تكفل بقاء الميتافيزيقا. بل إن العلم نفسه ظاهرة حقيقة بالبحث والتأمل، كيف ينشأ العلم، وما هي دواعيه وأغراضه، وكيف تقرر له المناهج المختلفة، كل ذلك يتطلب علما يبحث العلم من نواحيه المختلفة، ثم إنه لا يكفي أن نعرف الظاهرات ونربطها بمختلف القوانين، فهناك مسألة لا تقل عن ذلك في أهميتها، وأحقيتها بالمعرفة، وهي ما قيمة هذه المعرفة؟ إننا لا نعرف شيئا ولا نستنتج أمرا إلا عن طريق الفكر، فهل تكون معرفتنا مطابقة للواقع والحق أم أنها أوهام من صنعنا نحن؟ بل أين الدليل على أنه يوجد حق واقع وتصور ذاتي لا يتجاوز أمره الفكر..؟»

الفلسفة رهن بهذه الأسئلة وهي باقية ما بقيت هذه الأسئلة، وما بقيت النفس التي توقظها^(٢٨)».

وبما يدعو للدهشة في عرضه لموقفه من الفلسفة والعلم. أنه يبدو في هذه الفترة المبكرة من حياته أكثر حماسا في الدفاع عن الفلسفة ودورها، مما أصبح عليه في فترة متأخرة من حياته، سبق أن أشرنا إليها، استسلم فيها، وألقى السلاح، وعبر عن استسلامه للعلم بحجج سبق له أن عارضها في هذه الفترة المبكرة، «نحن نقرأ كثيرا أن الفلسفة انتهت وانتهى زمانها، وأن العصر عصر العلم والاختراع والعمل ونحن لا نحب أن نشتبك مع أحد في جدل لا خير فيه، وحسبنا أن نقول أن الفلسفة مثل

(٢٨) المجلة الجديدة، فبراير ١٩٣٥، ماذا تعني الفلسفة ص ٤٠ ولزيد من التفصيل راجع الجزء الأول من المقال وعنوانه الفلسفة عند الفلاسفة، بنفس المجلة، عدد يناير ١٩٣٥ ص ٩ وما بعدها، ومقال «السيكولوجية وطرقها القديمة والحديثة بنفس المجلة أيضا عدد مارس ١٩٣٥ ص ٣٦ وما بعدها ومقال من جزأين منشور بصحيفة الجهاد بعنوان معنى الفلسفة في عددي ١٤، ٢١ أغسطس ١٩٣٤ ص ٧ وما بعدها.

الفنون والعلوم ترجع لمصادر طبيعية في النفس الانسانية. الانسان كان دائما طالب علم وطالب فلسفة، وإني أنفر من تسمية بعض العصور بالعصور الفلسفية، لأن الاختلافات بين فروع المعرفة شكلية، في حين أن الجوهر واحد من حيث الموضوع والأصل النفسى وعليه فالفلسفة ستحيى بحياة الإنسان»^(٣٩).

وتكشف هذه المقالات الفلسفية أخيرا عن حس دينى متفوق، فهو فيها يعتبر «الدين عنصرا جوهريا من عناصر الحياة الانسانية»^(٤٠)، وهو يرى أن المفكرين ينقسمون في تقدير الله ثلاثة مذاهب فمنهم من رآه بعين العقل والمنطق وهم جماعة الفلاسفة، ومنهم من عرض فكرته على المناهج العلمية مستعينا بالتجربة والاستقراء، ومنهم من بذل الجهد لبلوغ غايته بالقلب والشعور وهم طائفة المتصوفين^(٤١)، وهو في الوقت الذى يرد فيه موقف العقليين والمناطقية، وموقف التجريبيين وعلماء الاجتماع يبدو شديد التحمس لموقف الصوفية والذى ينص على أنه شديد القرب من فلسفة برجسون، وموقف الأخلاقيين، أما حديثه عن الصوفية الذين يعرفون الله بالقلب فبالغ الحماس، «وهذا ينتهى تصور الله الذى وجدناه في بعض المجتمعات قوة عامة غير محددة ولا شخصية إلى إله فردى شخصى حتى ينفجر وحيه من قلب المتصوف الجارف»^(٤٢). ويتحدث عن طريقهم في الوصول إلى الله فيقول: «إن الله عندهم ليس فكرة بسيطة نبلغها بالمنطق، ولا هو فكرة مركبة يهدى إليها استقراء أحوال المجتمعات، ولكنه ماهية عليا نشعر بها في أعماق نفوسنا، ونسعد بهذا الشعور بعد جهد جهيد في التأمل والتسامى»^(٤٣).

وفي الخلاصة التى ينهى بها نجيب مقاله عن «فكرة الله في الفلسفة» نحس بحنين الكاتب إلى طريق الصوفية، لولا ما يخشاه من المجازفة بحياته كلها في هذا الطريق المجهول؛ «إن البراهين العقلية تمهيد حسن ولفت قيم، ولكنها لا تبلغ بالإنسان درجة

(٣٩) جريدة الجهاد، عدد ١٠٦٤، ٢١ أغسطس ١٩٣٤، مقال «معنى الفلسفة» ص ٧.

(٤٠) المجلة الجديدة، يناير ١٩٣٦، «الله» ص ٤٣.

(٤١) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٤٢) المجلة الجديدة، مارس ١٩٣٦، «فكرة الله في الفلسفة»، ص ٢٤.

(٤٣) المرجع السابق، ص ٣٣.

الاعتقاد الحقيقي، وإني لأجد نفسي بعد الاطلاع عليها حيث كنت من القلق والاضطراب، والرأى الصوفى يقف الإنسان حياله مكتوف اليدين لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها، وهى أعز من أن يجازف بها الإنسان، على أن الله موجود فى صميم القلب بمعنى آخر، إذ توجد عاطفة التدين فى النفس الانسانية، وهى شعور إنسانى جوهره السمو، ومظهره آيات التقديس والجلال التى نجدها فى النفس والطبيعة، وقد يغالى الاجتماعيون عندما يردون هذا الشعور إلى المجتمع كما قد يخدع الفلاسفة عندما يتصورونه أفكارا مجردة قوامها المنطق»^(٤٤).

ونكاد نستخلص من هذا الكلام أن «نجيب» لا يؤمن بثنائية الجسد الهابط والروح المتسامية ويقف عند هذا الحد، ولكن عالم الروح نفسه ينقسم مرة أخرى إلى عالمين هما عالم العقل، ثم عالم القلب الذى يمثل أسمى ما فى الانسان.

ولم يتحمس نجيب فى عرضه للبراهين المختلفة على وجود الله بجانب حماسه لتجربة التصوف، إلا لبرهان آخر سماه البرهان الأخلاقى، وسر حماسه له أنه ينبع من القلب والشعور، وهى نفس المنابع التى تنبع منها تجربة الصوفية، «وأما البرهان الأخلاقى فيعتمد على وقائع خلقية وظاهرات نفسية، ومؤداه أن الشعور الأخلاقى، والتمييز بين الخير والشر، وحساسية الضمير تشير جميعها إلى وجود إله مشرع يفرض وجوده تلك المشاعر السامية التى تختلج فى الوجدان، والتى لا يمكن أن تصدر إلا عن مثله، وهو ليس برهانا بمعناه المنطقى، ولكنه اعتقاد قلبى جدير باحترام العقل النظرى»^(٤٥).

ويمتد اعتقاد نجيب فى الثنائية التى تنظر إلى الإنسان كجسد هابط وروح سامية إلى مقالاته التى تتحدث عن الشخصية الانسانية وقواها المدركة وعلاقتها بالآخرين، وفى مقال له عن الشخصية يقرر أن الشخصية تنقسم إلى قسمين:

١ - «الأنا الجسمانى».

(٤٤) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤٥) المجلة الجديدة، يناير سنة ١٩٣٦ «أق»، ص ٤٦.

٢ - «أنا الروحاني». ثم يعقب على هذه القسمة بقوله «الجسم والنفس هما مجمل الشخصيات الانسانية»^(٤٦).

ويحاول أن يحدد طبيعة الشخصية للقارئ فيقول مجملاً خلاصة مقاله: فالشخصية كما ترى عالم صغير ينطوى فيه عالم كبير، هو كل ما يحيط بنا من جسم ونفس ومجتمع»^(٤٧). ويكتفى في حديثه عن العقل باستعراض نظريات الفلاسفة في تحديد طبيعة العقل ودوره^(٤٨). ويهتم الكاتب بتحديد دور الشعور اهتماماً كبيراً وفي مقال عنه، يتبنى في نهايته رأى برجسون في الشعور وأهميته، وهو رأى يضخم من دور الشعور إلى درجة كبيرة: «يظهر الشعور بظهور الحياة ويلازمها ملازمة الظل لأنه أساس العمل ويده تدبير الأمور والبت فيها، ويقدر على ذلك قدرة تامة لحفظه للماضي وتقديره للمستقبل، ولذلك فهو يقوى وينتبه حين يظل الحى على حالة تتطلب التدبير والاختيار بين حلول كثيرة، ويضعف حين يستغنى عن الاختيار، ويقترّب الفصل من العادة والآلية، ولما كان الاختيار مرادفاً للحرية، فعمل الشعور يقوم على الحرية وبذلك يحكم الشعور الحرية في المادة، وعليه فصفات وظيفة الشعور هي ذاكرة وتقدير للمستقبل واختيار وحرية»^(٤٩).

ويحاول نجيب في مقالين^(٥٠) تحديد علاقة الحب وطبيعتها، وهو في محاولته هذه يكشف عن كون هذه العلاقة بالنسبة له غابة كثيفة لا يستطيع التوغل فيها، فيلجأ إلى وصفها بألفاظ غامضة شاعرية «الحب هو تلك النسخة الحية التي تشيع في جميع الكائنات الحية تبصرها في تآلف الخلايا، وتجادب الأطيوار، وتزاورج الإنسان وقد يكون من الحكمة - إذا رغبتنا أن نذكي احساسنا به أو نسمو بعواطفنا فيه - أن نقصد جماعة الشعراء نصغى لأناشيدهم، وقد وهبهم الله من طاقة الإحساس بهذه العاطفة وغيرها ما يبلغهم مناهم في تصوير العواطف العميقة حيث يقف العقل حائراً

(٤٦) المجلة الجديدة، ديسمبر ١٩٣٤، ص ٧٧.

(٤٧) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٤٨) المجلة الجديدة، يوليو ١٩٣٥، نظريات العقل، ص ٥٨ وما بعدها.

(٤٩) المجلة الجديدة، يونيو ١٩٣٥، الشعور، ص ٢٦.

(٥٠) المجلة الجديدة، مارس ١٩٣٤، الحب والغريزة الجنسية ص ٤٠، وما بعدها، ونفس المجلة، أكتوبر ١٩٣٤، فلسفة الحب، ص ٧٩.

مترددا»^(٥١). وحين يقول المؤلف كلاما واضحا ومفهوما نفهم منه أن الحب أنواع، أسماها وأرفعها حب الله ثم حب الملائكة ثم حب الانسان فالحيوان، «وإذا خلصت نفسك من جرائم الفساد خلصت للحب الكامل وخلص الحب للكمال والخير»^(٥٢)، وأن الحب الذى تختاره الشخصية هو مفتاح فهمنا لهذه الشخصية وسرها، «ولعل نوع الحب الذى يمنحه قلب الشخص يدل أقوى الدلالة على نفسيته وأسلوبه فى الحياة، ويكشف عن شخصيته وما فيها من قوة وضعف وسمو وانحطاط، فالحب على هذا مفتاح سحرى نستطيع - مع التأمل وحسن الفهم - أن نلج به مغلق النفوس»^(٥٣).

وقد حاول نجيب طوال الفترة الأولى من حياته الأدبية أن يظل مكرسا حياته للبحث عن الخير والجمال فى مجال الفلسفة والأدب، بعيدا عن ممارسة السياسة العملية التى لا تتصل بالفكر اتصالا مباشرا، ولكنها تتصل بحاجات الانسان المادية، كان وفديا متعاطفا مع الوفد فكريا ولكنه لا يمارس السياسة العملية، ولكنه يفاجئنا فى عام ١٩٤٣، وأثناء الحرب العالمية الثانية، بثلاث مقالات كتبها تأييدا لحزب الوفد وبعض زعمائه، وهى تجربة لم تتكرر فى حياته فى هذه الفترة وما بعدها حتى نكسة ١٩٦٧، التى أحدثت زلزالا فى نفوس الجميع، وغيرت الكثير من المواقف. وبحار الانسان فى فهم الدافع الذى دفع نجيب محفوظ إلى كتابة هذه المقالات، خاصة وهى تتحدث عن وزارة الوفد التى فرضتها دبابات الانجليز بعد حادث ٤ فبراير المشهور، والذى أثر على المصريين جميعا ومنهم الوفديون. هل تعبر هذه المقالات عن يأس كامل من الحياة الأدبية والفكرية خاصة وقد تعذر نشر الأعمال الأدبية الجادة أثناء الحرب العالمية مما دفع أديبنا لمحاولة تجربة طريق آخر؟، مهما يكن دافع هذا العمل فإن تجربة نجيب فى هذا المقال تبدو عارضة ومؤقتة ولم تستمر إلا عدة أسابيع، عاد بعدها إلى طريقه المألوف والشاق.

وتكشف إحدى المقالات عن إعجاب لا حد له بنجيب الهلالى وزير المعارف فى ذلك الوقت. وهو إعجاب يكاد يقترب كثيرا من النفاق؛ «ينبغى أن نعد نجيب الهلالى

(٥١) المجلة الجديدة، أكتوبر ١٩٣٤، فلسفة الحب، ص ٧٩.

(٥٢) نفس المرجع ص ٨٠.

(٥٣) نفس المرجع، ص ٨١.

أكبر بناء للديموقراطية الحقّة في مصر، وإخاله يعرف وظيفته تمام المعرفة، ويدرك خطورة رسالته كل الإدراك، ثم إنه موهوب بالكفاءة العبقريّة التي تؤهله لتنوير الطريق السوى وسط الأشواك والمتاعب والظلمات، ولا عجب فإنه يروم النهوض بشعب كاد أن يتهالك تحت ثقل الآلاف من أعوام الظلم.. طالما ألهبت ظهره سياط المستعبدين العتاة.. لقد قرأت تقرير الوزير عن تعليم الشعب فنزل على قلبي بردا وسلاما، ورفعني إلى سماء مثله العليا، وأورى في قلبي جذوة الحماس والفضيلة، وأراني على ضوئه الشعب الناهض كما يريد الوزير الخطير، لا كما صنعتها إرادة الظلم والظقيان»^(٥٤).

وفي المقالة الثانية يمدح بنفس الأسلوب نجيب الهلالي مرة ثانية، وعبد الحميد عبد الحق، وعبد الواحد الوكيل، ويدافع عن حق الحكومة في التدخل في الاقتصاد لأنه يرى في ذلك الضمان الوحيد للحرية الفردية؛ «والظاهر أنه يوجد بين الحرية الفردية الانسانية والحرية الاقتصادية تناسب عكسي، ألا ترى أن الحد من الحرية الاقتصادية كفيل بحماية الفرد من الفقر والجوع.. وفي ذلك جميعه ضمان لحرية الفرد الحقيقية، أو على الحق الذي لا ريب فيه، إن الحرية لا يمكن أن تعيش في ظل تهديد الفاقة والجوع»^(٥٥).

أما المقالة الثالثة فتبدو أكثر أهمية لأنه يهاجم فيها الشيوعية بعنف رافضا ديكتاتوريتها، واعتمادها على الثورة والعنف معلنا أن الاشتراكية التي يريد لها لا بد أن تتحقق بأسلوب الاصلاح النيابي، وبلا عنف، وبتعبير آخر فهو يطلب اشتراكية تتحقق مع الحرية الكاملة وتتم بالحوار والاقناع؛ «ينبغي أن يفرق الكتاب بين ديكتاتورية الشيوعية، والاشتراكية الديمقراطية، فالشيوعية لتوسلها، بالثورة تحمي نفسها بالديكتاتورية، ولا تسمح بالوجود إلا للحزب واحد ورأى واحد وتمحو ما يخالفها من الأحزاب والآراء، فيرسف الفكر في دولتها بالأغلال، أما الاشتراكية فلا تعرف الثورة ولا الديكتاتورية»^(٥٦).

(٥٤) جريدة «الأيام» العدد ٩٢، السنة الثانية، ٧ ديسمبر ١٩٤٣، باب قرأت، ص ١١.

(٥٥) جريدة «الأيام»، العدد ٩٥، السنة الثانية، ٤ يناير ١٩٤٤، باب قرأت، ص ٩.

(٥٦) الأيام، السنة الثانية، عدد ٩، نوفمبر ١٩٤٣، باب قرأت، ص ٨.

وليس غريبا بعد ذلك أن يظل الوفد أقرب إلى ميول نجيب محفوظ من أى حزب أو تنظيم آخر قبل الثورة، رغم إدراكه لأخطائه، وليس غريبا أنه عندما يسأل لماذا لا يصور شخصيات إيجابية إلا بصورة مسطحة؟ يجيب بأنه لم يكن يراها في الواقع المصرى، وأن تنظيها لم يتبن اشتراكية كما يريدونها ويتصورها، ولو وجد مثل هذا التنظيم لانضم إليه شخصيا؛ «والاشتراكية مذهب اجتماعى حديث العهد بمصر، ولم يهيا له بعد حزب ينافح عن مبادئه ولكنه يضطرم في أفئدة كثير من الشبان»^(٥٧).

٣

إلى جانب المقالات السابقة التى كتبها نجيب محفوظ والتي يدور معظمها في مجالى الفلسفة وعلم النفس كتب نجيب محفوظ مجموعة أخرى من المقالات تدور في مجالى الفن والأدب. والواقع أن ما كتبه نجيب محفوظ في هذين المجالين يتدرج في تصاعد مستمر من الضعف والحيادية في العرض إلى القوة والعمق، يبدأ حديث نجيب محفوظ في مجالى الفن والأدب من ملاحظات هامشية وردت في مقالات أخرى، إلى مقالات يعرض فيها لأعمال مترجمة ربما استمدتها من الكتاب الانجليزى الذى اعتمد عليه كثيرا في قراءة ملخصات لهذه الأعمال^(٥٨)، ثم تحول إلى عرض مشاكل أدبية بشكل تاريخى وموسوعى لينتهى إلى مقالات يعرض فيها رأيه الخاص في موضوعات تمس الأدب العربى الحديث.

والملاحظة العامة على مستوى هذه الكتابات أنها تبدأ من مستوى سطحى خطابى لتتحول إلى العرض الحيادى لتنتهى إلى مستوى أكثر نضجا وأشد عمقا، والسمعة الفكرية العامة التى تسيطر على أفكار كاتبها - حين يبدى رأيه - هى سمة الميل إلى المحافظة ومحكمة الأدياء أخلاقيا أكثر من محاكمتهم فنيا ثم اعتبار عالم الأدب والفن عالما سماويا يجب أن يظل بعيدا عن العالم المادى الأرضى الدنس.

حين يحاول نجيب محفوظ تعريف العبقرية يكتفى بتعميم عن سموها وحاجتها إلى

(٥٧) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٥٨) سنعرض لأهمية هذا الكتاب وتأثيره على نجيب محفوظ فيما بعد.

الحرية المطلقة؛ «العبقرية قوة سامية تتسم بالخلق والابداع، ولا يعنى هذا أنها لا تعرف القوانين، ولكن قانونها مستمد من ذاتها»^(٥٩).

ويعرف الفن بنفس الأسلوب تقريبا فيقول: «تستطيع أن تقول بوجه عام أن الفن هو التعبير عن العاطفة، وهو تعريف واف من حيث أنه لا يميل إلى مذهب من مذاهب الفن خاصة، ولا يجنح إلى فلسفة من فلسفاته دون غيرها»^(٦٠).

فإذا حاول تحديد وظيفة الفن غمرنا في ألفاظ السمو والنور، «إن وظيفة الفن أن يسمو بالانسان إلى سماوات الجمال، وأن يلتقى بوجودان الفرد مع وجدان الجماعة الانسانية في شعور واحد، وأن يسلك شخصية الانسان في وحدة عامة تضم إليها أعماق الأرض وطبقات السماء، وهو لن يؤدي مهمته أكمل الأداء ما لم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة»^(٦١).

ويرجع أدينا شذوذ طبع الفنانين أو ما يبدو عليهم من شذوذ إلى كونهم غرباء عنا، يعيشون في عالم غير عالمنا، «شاع بين الناس أن الفنانين يارسون الشذوذ كأنه أصل من أصول الفن، وليس بالفنانين من شيء إلا تغلب ملكة الخيال عليهم مما يحصرهم في عالم غير هذا العالم الذى نعيش فيه، ويجعل منهم غرباء عنا، كما يجعل منا غرباء عنهم»^(٦٢).

ويبدو ذوق نجيب في تذوق الغناء والموسيقى أقرب إلى الذوق المحافظ فهو يجعل «أم كلثوم» في سماء لا يرقى إليها أحد، وكل مطربة مثل أسمهان أو ليلي مراد بالقياس إليها تراب يريد أن يقارن نفسه بالسماء «وما من جحود مثل أن تقارن أى صوت من الأصوات المصرية المعاصرة بهذا الصوت المتعالى، فقل في غناء أسمهان وليلي مراد ونور الهدى ما تشاء إلا أن تقارنه بصوت أم كلثوم، فتضره من حيث أردت أن تنفعه وتهينه من حيث أردت أن تكرمه، وتمرغه في التراب وقد أردت أن تسمو به إلى السماء»^(٦٣).

(٥٩) الأيام، ٣٠ نوفمبر ١٩٤٣، باب قرأت، ص ٨.

(٦٠) المجلة الجديدة، أغسطس ١٩٣٦، الفن والثقافة، ص ٤٦.

(٦١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٦٢) السياسة، سنة ١١، عدد ٣١٢٥، ٢٨ مايو ١٩٣٣، الشخص الاجتماعى، ص ٣.

(٦٣) الأيام، السنة الثانية، عدد ٩٣٢، ٢١ ديسمبر ١٩٤٣، ص ٧.

أما الموسيقيون المعاصرون له في تلك الفترة فزعيمهم دون منازع «زكريا أحمد»، لأنه خالق ومبدع وأصيل، أما عبد الوهاب فمقتبس، «والفن لا يقاس بالقدم أو الحداثة، ولكن بالجمال الذي يخلق فوق معايير الزمن»^(٦٤).

أما حديثه عن الكتاب الأوربيين وعرضه لأعمالهم، فهو لا يقدم فيه تقييما فنيا لأعمالهم، ولكنه يعرض للأعمال ملخصا أحداثها بدقة ثم يحاكم تاريخ حياة الكاتب أخلاقيا. معتمدا في حكمه على أساسين، الأساس الأول مدى إخلاص الكاتب لفنه، والأساس الثاني مدى إيمانه، وهو يبدأ حديثه في هذا المجال بالحديث عن الكاتب الروسي تشيخوف فيعرض لحياته في مجلة «السياسة الأسبوعية»، ويقسم حياته إلى فترتين، كانت الأولى جحيم الكاتب لأنه لم يكن متفرغا لفنه، وفاقدا فيها لإيمانه، أما الفترة الثانية فكانت جنته، لأنه تفرغ للفن، وعاد إليه نوع ما من الايمان.

وفي الفترة الأولى يتحدث نجيب محفوظ عن حياة تشيخوف في «أسرة فقيرة تافهة» فقد كان جده عبدا اشترى حرته، أما والده «فترقى من كاتب حقير إلى صاحب حانوت». وكان تشيخوف يعمل وهو طبيب لانقاذ أسرته، ومن هنا كان جحيمه، «وأنت تعلم ما يعانیه الكاتب إذا كان دافعه إلى الكتابة التكبس وسد العوز لا الألهام والحب، ثم إنه يعيش في حى «حقير» تختلط فيه ضوضاء الأطفال بصراخ الفتیان، مثل هذه الحياة أقرب إلى الفناء والعدم، لأننا لا نتذوق جمال الوجود ونحس بالحياة، إلا في الساعات التي نقف فيها قليلا لنتملى وتنسلى وكان يعلم أن أدهه غنا؟) وحاول أن يكتب كما يريد ويتمنى، ولكن لم يلقى تشجيعا ما».

وطبيعى أن يزداد جحيمه في هذه الفترة من حياته بسبب فقدته للإيمان، «ومن الحق علينا أن نتكلم عن إيمانه، فإن إيمان الرجل أو عدمه أدق مقياس يزن أعماله وتصرفاته.

وتشيخوف يقول صراحة أنه فقد الإيمان برب الكنيسة وهو صغير، وطال عهده بهذه الحرية الدينية وبقي يلهو ويعبث»^(٦٥).

(٦٤) نفس المرجع والصفحة.

(٦٥) مقتطفات من مقال نجيب محفوظ، أنطون تشيخوف، الأديب الروسي، السياسة الاسبوعية، عدد ٣١٠٧، ٨ مايو

أما فترة النعيم في حياة «تشيكوف»، في رأي نجيب محفوظ، فهي الفترة التي طرح فيها «الأمر التافه في الحياة والمشكلات الانسانية»، وعاش خالصا لوجه الفن، شاهدا نزيها فقط، ليس حرا، ولا محافظا، ولا مصلحا ولكن فنان فقط»^(٦٦) وطبيعى أن يعود إليه في هذه الفترة نوع ما من الايمان لا يكتمل النعيم بغيره، «وفي النهاية اهتدى الأديب إلى الايمان، وكان إيمانه بالانسان»^(٦٧).

وكتب نجيب مقالة ثانية عرض فيها ملخصا مسرحية الخال فانيا لتشيكوف، وقدم لها بمقدمة عن حياته تحدث فيها عن مرحلتى هذه الحياة، وكرر أنه في المرحلة الأولى؛ «لم يكن ينظر إلى فنه نظرة فنان ولكن نظرة تاجر متكسب» أما في المرحلة الثانية فأصبح أديبا من أكبر أدباء الروس في القرن التاسع عشر، أما الصفة الفنية الوحيدة التي وصف بها المسرحية فهي «أنها من رواياته المسرحية الناجحة»^(٦٨).

وفي التقديم الذى كتبه لتلخيصه مسرحية «عمد المجتمع» «لابسن» يشيد به إشادة كبيرة، ويصف المسرحية بأنها «في أسلوبها وغايتها آية بينة على أسلوب إبسن» وغاية إبسن كما اكتشفها نجيب محفوظ في المسرحية هي النقد والإصلاح وتلخيصه للمسرحية يمثل عرضا مختصرا لأحداثها ولا يكشف عن نفاذ لدلالاتها أو فنيته، وحين يعلق نادرا جدا يكتفى في تعليقه بضرب الأمثال كقوله، «أمام ذلك يثن القنصل من الألم، وقد قضى على حاضره ومستقبله، وغاض كل أمل له في الحياة، فمن هنا ترى أن المكر السئ سيحقق بأهله»^(٦٩).

وفي مقاله عن مولير لا يصفه فنيا إلا بجملته واحدة وهي، «كان أكبر مصور لأخلاق الناس في عصره»^(٧٠). وأهم ما عنى بعرضه نجيب محفوظ من الأعمال الأدبية الأوربية، هو عرضه لاحدى مسرحيات «برناردشو» التي سماها «الرجوع إلى ميتوزيلا»، وهو عرض مطول، نشر على حلقتين في مجلة المعرفة، ولا ترجع أهمية

(٦٦)، (٦٧) مقتطفات من مقال نجيب محفوظ، أنطون تشيكوف، الأديب الروسى، السياسة الاسبوعية، عدد ٣٦٠٧، ٨

مايو ١٩٣٣، ص ٣

(٦٨) مجلة المعرفة، السنة الثالثة، يونيو ١٩٣٣، ص ٢٢٢.

(٦٩) مجلة المعرفة، السنة الثالثة، يوليو وأغسطس ١٩٣٣، ص ٣٤٤-٣٤٥.

(٧٠) السياسة، عدد ٢٢٣٩، ٨ أكتوبر ١٩٣٣، ص ٣.

العرض لقدرة نجيب على التذوق الفنى للمسرحية، بقدر ما ترجع إلى بعض ما قدمه الأديب في مقدمته لها، مما يعيد إلى ذاكرتنا بعض أعماله الروائية، فهو يعرض لموضوع المسرحية بصورة تعيد إلى ذاكرتنا موضوع رواية أولاد حارتنا، يصف نجيب غاية برناردشو من تأليف المسرحية فيقول: «والمؤلف يرمى إلى تأريخ التطور الخالق فبدأ بقصة آدم وحواء، واستغل تلك الأمنية الابدية «حجر الفلاسفة» الذى يغلب الانسان على غائلة الموت، والقصة فوق ذلك معرض تمثل فيه نقائص الحياة المتمدنية، وخاصة الجانب السياسى منها».

وفى حوار بين آدم وحواء نجد أنفسنا فى جو رواية «الشحاذ» يقول آدم لحواء «صه يا امرأة.. إن الأمل شرير والسعادة شريرة.. اليقين هو السعادة». وفى مقدمته للمسرحية نلتقى بكثير من الأفكار التى نلمح صدها فى روايات نجيب الأخرى، إلى جانب الروايتين اللتين سبقت الإشارة إليها^(٧١).

أما المقالات التى كتبها نجيب محفوظ عن الأدب العربى الحديث فيبدو فيها أكثر جرأة وحسبا ونضوجا، وأهم هذه المقالات مقالتان؛ الأولى منها بعنوان «ثلاثة من أدبائنا، وفيها يحاول تقييم وتحديد دور ثلاثة من كبار الأدباء الذين أثروا على الأدب وعليه شخصيا أبلغ الأثر، وهم العقاد، وطه حسين، وسلامة موسى ولا يمكن للقارئ أن يفهم الأحكام التى حكم بها الكاتب على أدبائنا الثلاثة، ولا أن يقبل غرابتها إلا على ضوء موقفه من تقسيم الإنسان إلى جسد ونفس، وتقسيم النفس إلى عقل وروح، واعتباره أن الكمال الإنسانى يتحقق بالترفع عن ملذات الحياة الدنيا، والعمل فى كل مجال بروح الصوفى.

وفى بداية المقال، يشيد نجيب بدور الأدباء الثلاثة الذين يغذون الأدب بنفثات أرواحهم السامية ويقول أنه تأثر بهم تأثرا كبيرا، ثم يضع العقاد على رأس الأدباء الثلاثة لأنه أديب الفطرة والبداهة، وصاحب الموهبة الذى ينفذ إلى ماهيات الحقائق وهى مرتبة من الكمال لا يصل إليها إلا الصوفى، وهو يسمو بالأدب إلى ذروة من الكمال والتبجيل لأن ملكته ملكة صوفى، وأخيرا لأنه بلا مذهب، والمذهبية فى الأدب

(٧١) المعرفة، السنة الثالثة، عدد ٦، أبريل ومايو ١٩٣٤، الرجوع إلى ميتوزيلا، ص ٥٩٢ وما بعدها.

نوع من التقليد، ولذلك كله فهو يمثل روح النهضة الأدبية! «والعقاد رجل البداهة، ونقصد بذلك تلك الموهبة الطبيعية التي تنفذ إلى الحقائق فتعرف ماهياتها، وهي درجة من الكمال يبلغها الصوفي بالإجتهد، وبحوزها الفنان بفطرته وطبعه، وإذا أردت أن تتحقق مما أقول فاقرأ شعر العقاد، والعقاد في نظرنا شاعر فنان قبل كل شيء. وميزة العقاد أنه بلا مذهب. والمذهبية في الأدب نوع من التقليد. والعقاد يسمو بالأدب إلى الذروة من الكمال والتبجيل، وهذا طبيعي لأن ملكته ملكة المتصوف، وكيف تطلب من المتصوف ألا يبجل معبوده الذي يوحى إليه بأسرار الغيب».

ويضع نجيب محفوظ طه حسين في المرتبة الثانية لأن أدبه أدب العقل، «طه حسين رجل الذكاء، وهو يظهر في مكانين من مكاناته، البساطة والسخرية... والذكاء يؤدي إلى الشك وقد كان الشك أساس البحث عند طه حسين، ذلك البحث القيم الذي صار أنموذجا للمفكرين».

أما سلامة موسى فيبدو أن نجيب محفوظ يضعه في المرتبة الثالثة، لأن تفكيره عملي، مشغول بمشاكل الحياة لا الفكر، أهم شاغل له هو الإصلاح الاجتماعي، وهو يجعل الأدب وسيلة لا غاية ويختتم المقال بوضع كل أديب منهم في موضعه، «إذا أردنا التقسيم والتحليل، فيحق لنا أن نقول أن العقاد هو روح النهضة الأدبية وطه حسين عقلها، وسلامة موسى إرادتها^(٧٢)». وقد نختلف كل الإختلاف مع تقييم نجيب محفوظ لأدبائنا الثلاثة غير أننا نسلم بأن أحكامه لها منطقتها الخاص النابع من موقفه الفكري.

أما المقالة الثانية التي تعرض فيها نجيب محفوظ للأدب العربي الحديث، فتعد أهم مقالاته الأدبية التي كتبها في هذه الفترة على الإطلاق وأكثرها نضجا، وهو يرد فيها على مهاجمة العقاد للقصة باعتبارها تمثل فنا أدنى درجة من غيرها من الفنون ويكشف رد نجيب محفوظ على العقاد، الذي يحتل مكانة كبيرة في نفسه، عن اختيار نجيب محفوظ للقصة رسالة حياة، وعن حماسه الكبير لها، كما يكشف نضجة ووعيه، خاصة والمقالة كتبت في وقت متأخر نسبيا، وبعد معاناة طويلة لنجيب محفوظ في كتابة

(٧٢) برامج في كل المقتطفات السابقة مقال «ثلاثة من أدبائنا، المجلة الجديدة فبراير ١٩٢٤ ص ٦٥-٦٦.

الرواية، وهو في بداية المقال يجمل الأسس التي هاجم العقاد على أساسها القصة في أساسين، قلة المحصول مع كثرة الأداة، وثانيا الطبقة التي تروج بينها القصة؛ «قال العقاد لصاحبه. وهو يحاوره: «إنني أعتمد في ترتيب الآداب على مقياسين يغنياني عن مقياس أخرى، وهى الأداة بالقياس إلى المحصول، ثم الطبقة التي يشيع بينها كل فن من الفنون. ما أقل الأداة وأكثر المحصول الذى يعطيكه بيت كهذا البيت::

وتلفتت عيني فمذ بعدت عنى الطلول تلفت القلب

إلى أن قال: «أما مقياس الطبقة فلا خلاف في منزلة الطبقة التي تروج بينها القصة دون غيرها من الفنون الخ».

ويعمد نجيب في البداية إلى الهجوم بصورة عامة على الأسس التي اعتمد عليها العقاد في هجومه على القصة، فيقرر أن ترتيب أفضلية للفنون نابعة من أداة كل فن هو إبداع سلبى لا جدوى منه، «فالفن أيا كان لونه، وأيا كانت أدواته. تعبير عن الحياة الانسانية، فهدفه واحد وإن اختلفت كيفية التعبير تبعاً لاختلاف الأداة، وكل فن في ميدانه السيد الذى لا يبارى، ففي عالم اللون، والتصوير سيد لا يعلى عليه وفي دنيا الأصوات الموسيقى سيد لا يدانى وهكذا، فالفنون جميعا تتفق في الغاية وتتساوى في السيادة كل بحسب مجاله، وهى في مجموعها تكون دنيا الأفراح والمسرات والحرية، حيث يعيش أبنائها على وفاق ومحبة وتعاون».

وإذا كان من حق أحد أن يفاضل بين فن الرواية وغيرها من الفنون الادبية فمثل هذه المفاضلة ليست من حق العقاد الذى يعترف بأنه يكرهها ولا يفضل قراءتها وإذا كنت لا تقرأ شيئا وتجهله، فلا يمكنك أن تحكم عليه حكما نزيها، بل سيصبح حكمك حكم مزاج وهوى.

وبعد التشكيك في قدرة العقاد على المفاضلة بين الفنون الادبية، وفي منطقية مثل هذه المفاضلة وجدواها، يناقش نجيب الأسس التي اعتمد عليها العقاد في هذه المفاضلة وأوها مقياس كثرة الاداة وقلة المحصول، فيعجب نجيب من هذا الفصل الغريب بين الأداة والمحصول اللذين لا ينبغي ولا يجوز الفصل بينهما في الرواية أو غيرها من فنون الادب، ثم من الذى يعد التفاصيل في القصة زيادة في الاداة، والقصة

ليست «مغزى يمكن تلخيصه في بيت من الشعر ولكنها صورة من الحياة كل فصل منها يمثل جزءا من الصورة العامة، وكل عبارة تعين على رسم جزء من هذا الجو. ثم إن التفاصيل في القصة تعبر عن روح العصر، لأنها جاءت نتيجة للتطور العلمى العام، فالعلم هو الذى وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل بعد أن ركزته الفلسفة طويلا في الكليات.

أما المقياس الثانى، وهو مقياس الطبقة، وانتشار القصة في طبقة لا يتنازل إليها الشعر، فهو في رأى نجيب محفوظ مقياس لادلالة له، فالموسيقى تنتشر في جميع الطبقات حتى بين الاميين، ثم ما هى القصة المنتشرة حقا؟ أليست هى قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية فى شىء. ونجيب محفوظ لا ينكر أن القصة أكثر انتشارا من الشعر ولكن لأسباب أخرى جعلت لها السيادة المطلقة على جميع الفنون الجميلة، ومنها أنها الفن المعبر عن روح العصر، لقد ساد الشعر فى عصور الفطرة والاساطير، أما هذا العصر عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال» هذا إلى مرونة فن القصة واتساعها لجميع الأغراض مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الانسانية فى أشمل معانيها مما يجعلها بحق «أبرع فنون الأدب التى خلقها خيال الإنسان المبدع خلال العصور»^(٧٣).

وهكذا تحول نجيب محفوظ ليصبح مدافعا واعيا وذكيا عن الرواية، وفى مواجهة العقاد الذى اعتبره من قبل رائد النهضة الأدبية وروحها.

٤

المفكر المثالى الذى يعتقد بأن الكائن البشرى ذو طبيعتين متناقضتين متعاديتين إحداهما حيوانية جسدية هابطة ومدانة، والاخرى روحية سامية، علوية، وصاعدة وتسجن الاولى منها الثانية فى سجن الغريزة والضرورة والحاجات المادية، محكوم عليه بأن يرى البشر ويرى نفسه فى صور مغرقة فى التشاؤم والسوداوية.

(٧٣) عرض الأفكار والمقتطفات مستمدة من مقال «القصة عند العقاد» الرسالة عدد ٦٣٤، ٢٧ أغسطس ١٩٤٥ ص ٩٥٢ - ٩٥٤.

وإذا كانت الغالبية العظمى من البشر على طول التاريخ تبدو مشغولة بحاجات الجسد، من طعام وشراب، ولباس وجنس، فإن كاتبنا نجيب محفوظ يراهم وهم يتخبطون في سجن الضرورة، مثقلون بالقيود، ضائعون عميان لا يرون الطريق، مستسلمون بغباء إلى سجن غرائزهم، يفزعون من النور، بل وبحاربونه اختاروا الظلام وألفوه وكأنهم لا يريدون عنه بديلا، وكلما اشتدت حاجات الإنسان المادية وغرائزه وتعاضم ضغطها عليه، وتركز طموحه حولها وحول ذاته، كلما أمعن إيغالاً في «قلب الليل».

والغالبية العظمى من البشر لذلك يعيشون مقهورين، بل أسوأ من المقهورين، بل إن صفة القهر تبدو عظيمة بالقياس إلى حياتهم، لأن صفة القهر تتضمن نزوعاً للتخلص، وإحساساً بالكرامة، والأصح أن نصف غالبية البشر في عالم نجيب محفوظ بأنهم مسحقون أذلاء، ومهانون، قد يختلف سبب القهر فيكون مرة قدراً ميتافيزيقياً عاتياً، وقد يكون مرة أخرى الموت الفجائي والعبثي، أو المصادفة العمياء وقد يتمثل في أسباب اجتماعية كالأب أو السلطة. ولكن صورة البشر تبقى إنسان نجيب محفوظ كائناً مسحقاً بشعاً ومنفراً. وإذا كان كاتب كهيمنجواي يقول على لسان الصياد الشيخ في «الشيخ والبحر» «الإنسان يمكن تدميره ولكن لا يمكن هزيمته^(٧٤)» فإن أغلب البشر في عالم نجيب محفوظ مهزومون ومدمرون من البداية، يحملون بذور تدميرهم داخل نفوسهم بل إنهم يسعون سعياً إلى مأساتهم، ويرفضون أن تمتد إليهم يد الخلاص، بل إنهم قد يقطعون هذه اليد التي تمتد إليهم، ويصبحون أشبه «بالكلاب» التي تتقاتل على جيفة ثم يتحولون إلى كائنات أشبه بالحفرة البالية التي يحسن طرحها والتخلص منها. لا يستحقون شفقة من أحد ولا رثاء، لا نبل فيهم ولا إرادة، لا قدرة لهم على المقاومة ولا رغبة لهم فيها.

والطريق الوحيد للخلاص الذي تطرحه رؤية نجيب محفوظ، وهو طريق القلة الناجية من البشر، هو محاولة قهر الجانب المادى الحيوانى الغريزى فى الانسان، والذى لا ينتهى به إلا إلى الكارثة، ليس حتماً أن تصل هذه القلة الناجية إلى غايتها، قد تتشابه أمامها الدروب، وقد تضل «الطريق» وقد «تسحذ» وتستجديها ولا تتجدها،

وتسير في طريق الآلام وعلى الأشواك وقد لا تصل إلى هدفها أو قريبا منه، وقد تقضى حياتها بحثا عن لحظة يقين لا تجدها ولكن لها على الأقل فضيلة المحاولة، وطريقها هو الطريق الوحيد لتحقيق إنسانية الانسان ونبله، طريق موحش ومقفر وشديد البرودة، ولكن لا طريق سواه للوصول إلى الحرية والكرامة والسلام.

ويتحدد على ضوء هذه الرؤية تصور نجيب محفوظ للإنسان، ودوافعه للفعل ثم حكمه وتقييمه لهذا الفعل، كما يتحدد على ضوءه أيضا جسيم نجيب محفوظ وجنته. قالغالبية العظمى من البشر الذين يعيشون أسرى لغرائزهم وحاجاتهم المادية، يعيشون في الجحيم، لا يحمل لهم نجيب تعاطفا، ولا يرى لهم أملا، ولا طريق لهم عنده سوى طريق الهاوية التي يتردون فيها في النهاية، وكلما زاد عنف هذه الحاجات المادية، وعنف المطالبة بها إلحاحا على الفرد، واشتدت أنانيته، كلما ازدادت خيوط الشبكة إحكاما حوله، وازداد إيفالا في قلب الظلام، وترديا في طريق الندامة واللاعودة، وحكمت عليه نزعة نجيب الأخلاقية بالدمار الذي لا دمار بعده.

أما إذا حاول الإنسان السيطرة على غرائزه وضبطها، والسمو عليها، فإنه يعد مرشحا لجنة نجيب محفوظ، ومهيا للدخول من الباب الضيق الذي لا تدخل منه إلا القلة الناجية، والقلة الناجية لا تقف في نفس المستوى، ولكنها مراتب ودرجات ويحتل أدنى هذه المراتب من يكتفى بضبط حاجاته المادية والسيطرة عليها، ويليه في المرتبة من يسمو بها ويعتق مبدءا يعيش به وله، وتعلو مرتبة الإنسان حين يستطيع أن يضحي بكل حاجاته الغريزية والمادية في سبيل المبدأ الذي يعتنقه، ويقدر كمال هذه التضحية تكون روعة الإنسان الذي يقوم بها، متمثلا في دور الشهيد والأم التي يموت زوجها فتضحي بكل قطرة من دمها لتربية أبنائها. ويبدو طريق الصوفية من أروع الطرق وأنبهها، لأن التضحية فيه بحاجات الجسد كاملة ونهائية، ولا ترتبط تجربة الصوفي بأى عرض من أعراض الحياة الدنيا ولكنها تجربة روحية كاملة لخلاص روح الانسان.

والمبادئ التي يعتنقها الانسان يمكن أن تخضع بدورها للتقسيم إلى درجات ومراتب، وكلما أرتبطت هذه المبادئ بتحقيق غايات مادية وعملية، وقاسها مصنفها عقليا بمقاييس الثواب والعقاب، واعتمد في تحقيق هذه المبادئ على العنف كلما كانت هذه

المبادئ أدنى في الدرجة والمنزلة، وكلما تخلصت المبادئ من الغايات المادية والعملية واتجهت إلى خلاص الانسان وسمو روحه، وابتعدت عن مقاييس الثواب والعقاب، وابتعد معتنقها عن السعى إلى تحقيقها بالعنف المادى المرتبط بالفرائز وبالحيوانية، كلما احتلت المبادئ مرتبة العقيدة وكانت منزلتها أسمى وأرفع.

وإذا طبقنا هذه المراتب على الأنشطة البشرية المختلفة فستحتل العقيدة الدينية أسمى المراتب وأرفعها لأنها لا ترتبط بالحاجات الدنيوية، وستحتل التجربة الصوفية قمة العقيدة الدينية، ويصبح النشاط الأدبي والفنى في المرتبة التالية لأنه لا يتجه إلى تحقيق المطالب المادية، وتحتل المبادئ، المرتبطة بالتغير الاجتماعى مرتبة أدنى لأنها تتجه إلى تحقيق مطالب مادية، إلا إذا كان تحقيق هذه المطالب وسيلة لغاية هي دفع الانسان إلى السمو الروحى، ويقع النشاط السياسى والاقتصادى في أدنى درجات السلم لارتباطه المباشر بالحاجات الانسانية المادية.

ومن هذا المنطلق يصبح رفض نجيب محفوظ للشيوعية مبررا من عدة زوايا، فهى أولا تقدم المادة على الفكر، وتقدم حاجات الإنسان المادية على حاجاته الروحية بل إنها تضحى وخاصة في بداية تنفيذها بالحاجات الروحية في سبيل الحاجات المادية ووسيلتها للإقناع والتطبيق هى العنف الثورى وليس الإقناع الفكرى، وهى لا تتعاطف مع الدين ولا تشجعه، وتلجأ إلى دكتاتورية الطبقة، بدلا من الاصلاح النبائى، وباختصار فهى تركز جهودها لتحقيق ما يراه نجيب محفوظ حاجات مادية متدنية مضحية في سبيل ذلك بكثير مما يراه نجيب ضروريا لسمو الانسان وخلاص روحه. ويصبح غاية ما يمكن أن يقتنع به نجيب في هذا المجال هو نوع من العدالة الاجتماعية تتحقق بالعلم والايمان، وفي ظل الحرية المطلقة، وبالاقناع العقلى الذى يتفق عليه كبار عقلاء الأمة ومفكرها. على أن يكون تحقيق هذه الاشتراكية وسيلة لوضع الانسان على طريق السمو والخلاص.

ولا أظن أننا في حاجة إلى إثبات أن رؤية البشر على هذه الصورة تمثل رؤية مثالية وتقليدية وغير منصفة أيضا، وينبع عدم الإنصاف فيها من تقسيم الكائن البشرى قسمة محددة ومتعادية وواضحة المعالم إلى هذه الدرجة، وتقسيم البشر إلى نفس القسمة الواضحة المعالم، فالفاعل بين الحاجات المادية والنفسية للبشر مستمر ومتداخل، وكل

إنسان يسعى لراحة جسده ونفسه على طول حياته، ولم يعد مقبولا تصور الانسان أسود أو أبيض على هذه الصورة، وإذا كانت هذه الصورة تبدو غير منصفة بالنسبة للرجل، فانها ستبدو بالنسبة للمرأة صورة ظالمة، لأن حياتها ستبدو لنجيب محفوظ أكثر إرتباطا بالغريزة والحاجات الجسدية، وأبعد عن الإنشغال بالسمو والخلاص الروحي.

ومثل هذه الرؤية لا تحمل أملا في خلاص الإنسان ولا حلما بالخلاص، والأديب الذى يكتب بمثل هذه الرؤية لا ينتظر منه أن يعيد تشكيل الواقع ليكشف عن رؤية جديدة للإنسان وللواقع، وغاية ما يمكن أن يقدمه هو الوقوف عند حدود تصوير الواقع الذى يراه فى صورة مأساة كاملة ومستمرة، وتزداد رؤيته عمقا ونضجا، إذا رد أسباب هذه المأساة لأسباب إنسانية ولم يردها لأسباب ميتافيزيقية، وإذا أدرك العوامل المتداخلة والمتفاعلة فى النفس الانسانية، ولم يرد مأساتها إلى عامل وحيد.

٥

بعد فترة المقالات التى درسناها فيما سبق تحدث نجيب محفوظ كثيرا عن فكره وأدبه، وكتب عن أدبه وفكره كثير من الدارسين، وفى كثير مما كتب تبدو العناصر المحورية فى رؤية نجيب محفوظ ثابتة ومستمرة، ولم يحدث فى فكره ورؤيته إنقلاب جذرى يؤدى إلى التغير من النقيض إلى النقيض، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا، وأن فكره أصبح أكثر نضجا ومنطقية، وتنبه أديبنا أكثر فأكثر إلى العوامل الإنسانية التى تساهم فى قهر البشر وتشكيل مصائرهم كما تنبه إلى تداخل أكثر من عامل واحد فى تحديد مصير الشخصية الانسانية.

وقد تنبه كثير من الباحثين والدارسين إلى أهمية رصد التطور والتغير كعامل بالغ التأثير على أدب نجيب محفوظ وعلى رأسهم غالى شكرى فى كتابه المنتمى، ومحمود العالم فى كتابه تأملات فى عالم نجيب محفوظ، وتقول د. فاطمة موسى وهى تحاول تحديد رؤية أديبنا: «إن نجيب محفوظ لخص لنا رؤىء الاساسية (منذ ربع قرن أو يزيد)، فى قصة صوت من العالم الآخر المنشورة فى همس الجنون على لسان توتى بعد

أن ارتفعت روحه فوق هذا العالم فرأى الماضى والحاضر دفعة واحدة: «وبدا لى كأنه لا حقيقة فى العالم إلا التغيير»^(٧٥).

إذا كان الباحثون قد اكتشفوا إدراك نجيب للتطور، وسعدوا بهذا الاكتشاف، فإن القليل منهم هو الذى سأل نفسه هل يسلم نجيب بالتطور والتغير ويريده ويسعد به أم أنه يسلم به كشر لا بد منه، وقد تنبه رجاء النقاش إلى الوجه الآخر من السؤال وطرحه على نفسه وكانت الحقيقة التى اكتشفها تتمثل فى أن «التطور فى أدب نجيب محفوظ حركة إنسانية تحمل آلاما عنيفة»^(٧٦). ويمكن إدراك الآثار المدمرة للتطور والتغير فى رؤية نجيب محفوظ من تناول أى رواية من رواياته، سواء أكانت بداية ونهاية أو ميرامار أو الكرنك أو حب تحت المطر، فستكتشف أن مرور الزمن وتطور شخصيات الأبطال ليس له إلا معنى واحد، بالغ الوضوح هو اقترابهم من الهاوية والمأساة أكثر فأكثر، وانهايار ما كان بريثا وصلبا ومتماسكا ونظيفا فى شخصياتهم، وقد تختلف الأسباب التى تؤدى إلى المأساة ولكن النهاية دائما واحدة ومتشابهة.

ومازال نجيب يؤمن بأن ما يتصل بالمادة أرضى ومنفر، وما يتصل بالروح سام وفوقى، وهو يفسر تفوق صورة «عايدة» وسموها فى الثلاثية على صورة «حميدة» فى زقاق المدق بقوله «الارستقراطية جديرات بالاعجاب، أى متعلمة أو رقيقة كانت ارستقراطية أما سيدات الطبقة العاملة فأرضيات»^(٧٧).

وتبدو قضية المادة والروح فى أوضح صورها فى محاولة نجيب تحديد موقفه من قضية الشيوعية والاشتراكية، وقد ظل موقف نجيب من هذين المذهبين صلبا بالغ الوضوح، لا تنازل فيه ولا مساومة. فهو قد يقبل من هذين المذهبين أى شىء إلا التسليم بالنظرية المادية، أو المساس بقضية الحرية المطلقة، بالإضافة إلى رفضه لموقف الشيوعية من الدين، ولا يميل نجيب من ترديد موقفه هذا مهما كانت الظروف أو المغريات، «أنا مسلم مؤمن، وأعتقد أن الدين الإسلامى يدعو إلى الاشتراكية وأنا شخصا لا أختلف مع الماركسية إلا فى شقها الفلسفى المادى فقط، كما أننى أرفض

(٧٥) فى الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢، ص ٣.

(٧٦) أدباء معاصرون، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص ١٣٠.

(٧٧) نص عبارته فى لقاء لى معه تم فى مبنى جريدة الأهرام فى ٨-٤-١٩٧٦.

أى لون من ألوان الديكتاتورية ولو وعدتني بالجنة»^(٧٨) ويكرر نفس الرأى فى مجال آخر فىقول «الحق أنى معجب بالماركسية فىما تحقق من عدالة إجتماعية، ورؤية إنسانية شاملة واعتمادها على العلم، ولكنى أرفض ديكتاتوريتها وفلسفتها المادية»^(٧٩).

وبحاول رجاء النقاش إغراءه بقبول الماركسية كمبدأ له، ولكنه يرفض مثل هذا الإغراء، فرجاء النقاش يرى أن أدبه يكشف عن كون مساره السياسى كان من «الوفدية» إلى «الماركسية»، وهو يريد أن يسأله هل هذه الفكرة صحيحة أم أنه مخطىء؟، ويمضى رجاء فى تساؤله «أننى رغم ما أحس به من ميلك إلى الماركسية، فأنا ألمح فى كتاباتك ترددا فى إعلان إيمانك بهذه العقيدة السياسية.. فلماذا التردد؟ هل هو إيمان لم يكتمل بعد.. أى أنك ما زلت على حافة الإيمان، وعلى حافة الماركسية.. أو أنها الظروف السياسية العربية التى تفرض عليك شيئا من الحذر؟

ويرفض نجيب بصرامة هذا الإغراء العذب ويحبب على التساؤل الموجه إليه قائلا: «الماركسى هو المؤمن أو المقتنع بالنظرية الماركسية نظرية وتطبيقا وبلا أدنى تردد، وعلى هذا الأساس لا أستطيع أن أعتبر نفسى ماركسيا.. ولكى أكون واضحا أكثر. أعترف لك بأننى أومن بتحرير الإنسان من:

- ١ - الطبقة وما يتبعها من إمتيازات كالميراث وغيره.
- ٢ - الاستغلال بكافة أنواعه.
- ٣ - أن يتحدد موقع الفرد بمؤهلاته الطبيعية المكتسبة.
- ٤ - أن يكون أجره على قدر حاجته.
- ٥ - أن يتمتع الفرد بحرية الفكر والعقيدة فى حماية قانون يخضع له الحاكم والمحكوم.

٦ - التقليل من سلطة الحكومة المركزية بحيث تقتصر على الأمن والدفاع.

هذه صورة المجتمع الماركسى فى نظرى الذى هدفه حرية الفرد وسعادته، والاعتماد فى كل شىء على العلم، وربما التوجه فى النهاية لمعرفة الحقيقة العليا أو

(٧٨) روز اليوسف، السنة ٢٥١، عدد ٢٤٨٦، الإثنين ٢ فبراير ١٩٧٦، نجيب محفوظ برد على صحيفة القبس الكويتية، ص ٨٧.

(٧٩) مجلة آفاق عربية، عدد ٦، فبراير ١٩٧٦ بغداد، حوار مع نجيب محفوظ، ص ١٠١.

المشاركة في خلقها. وكل ذلك أمكن لي دون الايمان بالنظرية الماركسية.. فماذا تعدنى؟^(٨٠).

وواضح أن ما يريده نجيب محفوظ يتمثل في مجتمع ليبرالى بورجوازي فى أفضل صورة ممكنة، على أن تضيف إلى ذلك ضرورة عناية المجتمع بالعلم، على أن ذلك كله لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية، أما الغاية المثلى للمجتمع فينبغى أن تكون البحث عن «الحقيقة العليا».

ويلخص نجيب القيم التى يؤمن بها فى ثلاث قيم: «العدالة الاجتماعية. الحرية. الحقيقة كقيمة بلا حدود»^(٨١). ويتنبأ بمصير الانسانية فى المستقبل فيقول: «أعتقد أن المستقبل هو التوفيق بين الاشتراكية والعقيدة الدينية»^(٨٢). كما يرى أن «الوسط» هو قدر منطقة الشرق الأوسط وسيلها^(٨٣).

ويمكن على هذه الصورة أن نعتبر نجيب محفوظ أول من نادى بشعار العلم والايمان فى مجتمعنا، وأن تاريخه السياسى يمكن تلخيصه بأنه بدأ وطنيا مصريا متعاطفا مع جناح حزب الوفد اليسارى، ثم تحول إلى التعاطف مع المطالب التى نادى بها ثورة يوليو مع نفوره من الأساليب التى اتبعتها فى التطبيق، ليجد نفسه مخلصا متعاطفا مع شعارات حزب مصر العربى فى واقعنا الراهن: «وبإلغاء المعاهدة كان ينتظر أن يتمخض هذا عن ظهور حزب يسارى هو يسار الوفد، ولو تحقق هذا لحدثت ثورة شعبية، لكن البديل كان ثورة يوليو، التى حققت ما يريده الشعب ولكن لأنها ثورة عسكرية، كان ينبغى أن نعرف أن الحرية ستكون فى مقدمة القيم التى ستضحى بها ودخلت إلى حياتنا مفاهيم جديدة.. الاشتراكية والقومية العربية. الأهداف المعلنة لثورة يوليو!!!. وكانت بالنسبة لى ولجيل كامل مرضية جدا، لو أنها نفذت بنفس الصورة التى أعلنت بها، الاشتراكية الديمقراطية، لم نكن نريد أكثر من هذا، وهو ما لم يتحقق بعد، إشتراكية حقيقية، وديمقراطية حقيقية»^(٨٤).

(٨٠) الهلال، عدد خاص، فبراير ١٩٧٠، ص ٤٠-٤١.

(٨١) الطليعة الأدبية، عدد ٢، فبراير ١٩٧٧، بغداد، ص ١٠.

(٨٢) الآداب، السنة ١٠، مارس ١٩٦٢، ص ١١٢.

(٨٣) الآداب، عدد ٧ يوليو ١٩٧٣، حديث صبرى حافظ، ص ٢٦.

(٨٤) راجع تفاصيل أو فى عن تاريخه السياسى فى المرجع السابق، ص ٣٩.

وتكشف أحاديث نجيب السابقة لا عن نفور من الفلسفة المادية فحسب، ولكنها تكشف أيضا عن المكانة البالغة الأهمية للإيمان في حياة المجتمعات وحياة الإنسان، الذي يرى نجيب غايته المثلى متمثلة في محاولة اكتشاف ما يسميه «بالحقيقة العليا»، وينبع من هذا المنطلق حنينه الدائم إلى الصوفية باعتبارها تقيضا للمادة من ناحية وطريقا إلى الحقيقة العليا من ناحية أخرى، «الصوفية من الممكن اعتبارها فلسفة على أساس أنها نظرة عامة للكون والوجود ولو أن المنهج غير فلسفى»^(٨٥).

ومازال الصراع بين العلم من ناحية والأدب والفلسفة من ناحية أخرى مستمرا في نفس نجيب محفوظ، وإن كان يبدو أن هذا الصراع حسم في السنوات الأخيرة لصالح العلم، وإن كان نجيب يعزى نفسه ويعزينا بأن للأدب والفلسفة مجالات مازالت بعيدة عن مجال العلم، لعل أهمها محاولة البحث عن الحقيقة العليا، «أنا أعتقد أن الفن يزعم لنفسه أحيانا - على الأقل - البحث عن الأسرار العليا في الكون، نجد هذا في كثير من الشعر الرومانسى والرمزى والأدب الفلسفى قديما وحديثا»^(٨٦).

ومازال نجيب ينظر إلى الفن والأدب باعتبارها عملا ساميا ينبغي على الفنان إذا كان جادا ومخلصا أن يعتبرها رسالة حياة، وهو يرجع الأثر الكبير للعقاد عليه إلى تمسك العقاد بهذه القيم، «العقاد خلق عندى قيما عزيزة أولها، قيمة الأدب كفن سام لا وسيلة تكسب، وكان دائما يرتفع بالفن إلى مستوى الرسالة المقدسة، وثانيها أهمية الحرية في الفكر وفي حياة الناس عموما، ثم نظرياته النقدية في الشعر جعلتني أتذوق الشعر تذوقا جديدا، وكذلك عرفت عنده أول قصة تحليلية نفسية وهي سارة»^(٨٦) (م).

ويبدو أن نجيب محفوظ لا ينظر إلى فن كفن «السينما» نفس النظرة الجادة التي ينظر بها إلى غيره من الفنون، فقد سمح لنفسه ابتداء من سنة ١٩٤٥ بكتابة سيناريو عدد كبير من الأفلام، فيها الكثير من الأفلام التي تخضع للمقاييس الفنية الهابطة للسينما المصرية، وقد يدهش المرء حين يعرف أن كاتبنا الكبير هو كاتب سيناريو أفلام مثل، ربا وسكينة، والمنتقم، وعنتر وعبله، ولك يوم يا ظالم.. إلخ وإن كان من حقه

(٨٥) مجلة الآداب، مارس ١٩٦٢ ص ١١.

(٨٦) مجلة الكاتب، مارس ١٩٦٦، رد على أحمد عباس صالح، ص ٩٢.

(٨٦) (م) الكاتب، يناير ١٩٦٣، ص ١٢.

علينا أن نذكر أنه كتب سيناريو عدد لا بأس به من الأفلام «الجيدة» بمقاييس السينما المصرية أيضا مثل درب المهليل، وإحنا التلامذة، وشباب امرأة.. إلخ، ويصف هاشم النحاس طابع الأفلام التي كتب لها نجيب السيناريو بقوله: «تعتمد أفلامه كثيرا على المصادفة، ولا تخلو من المليودراما، وتميزها نهايات غير سعيدة»^(٨٧).

ويستمر ذوق نجيب الأدبي والفني أميل إلى المحافظة، شديد النفور من التيارات المعاصرة في الأدب الأوربي، وهو في حكمه على الكتاب الأجانب يبدو معجبا بالمشاهير من أدباء الواقعية النقدية الذين يتميزون بالنزعة الإنسانية الشاملة، أو بنزعة صوفية، نافرا من الأدباء الملتزمين، وأشد نفورا من أدباء الاتجاهات الأدبية المعاصرة، فهو يقرر أنه لم يقرأ تولستوى كاملا وإنما قرأ له الحرب والسلام وكذلك دستوفسكى قرأ له الجريمة والعقاب، وأحب وتأثر من الروائيين بتولستوى ودستوفسكى، ومن كتاب القصة القصيرة أحب تشيكوف وموباسان، ومن التيارات الحديثة لم يحب سوى بروس و كافكا، أما جويس فقرأته ولكنه كان شيئا بغيضا.

ومن كتاب المسرح الحديث، أحب شكسبير حبا شديدا، ثم هنريك إبسن، وسترندبرج أما مسرح تشيكوف فيراه مملا ومسترخيا، وفي الأدب الأمريكى عشق رواية (موبى ديك) وهو يراها من أعظم الروايات في العالم إن لم تكن أعظمها جميعا. ولم يحب من هيمنجواى سوى الشيخ والبحر، وكان يدهش لشهرته أما فوكنر فيراه معقدا أكثر من اللازم. وأعجبه جدا النظرة الشمولية في رواية جوزيف كونراد (قلب الظلمات) حيث تحكى الرواية حكاية واقعية جدا، ولكنها تنطوى على نظرة شمولية رحبة، وهذا ما حاول هو أن يفعله في رواياته الأخيرة وفي الشعر لم يسحره سوى طاغور وحافظ الشيرازى، أما رأيه في التيارات المعاصرة فيعبر عنه بقوله «أما الأدب الانجليزى والفرنسى في العصر الحديث فهذا قسم لما يتجاوز تأثيره الجلد الخارجى لى، والرواية الجديدة كلام فارغ، كمن يقول إن الحياة مملة وسوف أكتب لك رواية مملة عنها، أى أدب يخلو من المتعة والجادبية أدب ناقص»^(٨٨).

(٨٧) هذه المعلومات مع تفاصيل وافية مستمدة من مقال: دور نجيب في السينما المصرية، هاشم النحاس، الملال، عدد فبراير ١٩٧٠،

ص ١٨٢.

(٨٨) لنجيب محفوظ أحاديث كثيرة في هذا المجال أكثرها شمولا حديثه مع صبرى حافظ، الذى اعتمدنا عليه، وراجع الآداب، عدد يوليو

١٩٧٣ ص ٢٨.

ولا يكتفى نجيب في حديثه عن التيارات الأدبية المعاصرة بالتعبير عن نفوره منها، ولكنه يتخذ موقف المهاجم العنيف لها، والمدافع الضارى عن الواقعية «لقد اخترت الأسلوب الواقعي وكانت هذه جرأة، وربما كانت نتيجة تفكير منى ففى هذا الوقت كانت «فرجينيا ولف» تهاجم الأسلوب الواقعي وتدعو للأسلوب النفسى، والمعروف أن أوروبا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق، أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعي الذى لم نكن نعرفه آنذاك.. وأحسست أننى لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد»^(٨٩).

وحديثه عن الواقعية ناضج وذكى فى أغلبه، فهو يعلن أن مضمون أعماله هو الذى فرض عليه الأسلوب الذى اختاره لها، كما يرجع للأحداث البارزة فى حياته، سر تغير موضوع رواياته وتكنيكها الفنئ أيضا، ويحدد مرحلتين كبيرتين حدث فيها مثل هذا التغيير، تمثل الأولى منها انتقاله من كتابة الرواية التاريخية إلى الحديث عن الواقع، وهو يزعم أنه كان لديه مخطط لكتابة أربعين رواية تاريخية أعد موضوعاتها، وحضر لذلك محاضرات عن تاريخ مصر القديم مع طلبة قسم الآثار بكلية الآداب، ثم عدل عن هذه الموضوعات الجاهزة، لأنه وجد أن التاريخ قد أصبح عاجزا عن أن يمكنه من قول ما يريد قوله.

أما التغيير الكبير الثانى فوقع بعد كتابته للثلاثية، وكان قد أعد مسبقا مخططا لكتابة سبع روايات أخرى منها رواية اسمها «العتبة الخضراء»، وقد وقع هذا التغيير عام ١٩٥٣ بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

وتكتشف أحاديثه الطويلة والمتكررة عن هذين التغييرين الكبيرين فى مسار تطوره الروائى، عن استجابته السريعة لتغير رؤيته النابعة بدورها عن المتغيرات فى الظروف المحيطة به^(٩٠).

ومفهومه للواقعية كمذهب يبدو مرنا ومقبولا، «ويكون الأدب واقعا بقدر ما فيه

(٨٩) حريده الجمهوريه ١٩٦٠/٧/٢٨، نقل عن الواقعية فى الروايه العربيه د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف ١٩٧١ ص ٤٦٥.

(٩٠) راجع تفاصيل أرى عن هذا الموضوع وعن موضوع الواقعيه ومفهومه لها فى حديثه إلى صبرى حافظ، الآداب، يوليو ١٩٧٣.

ص ٣٨ وحديثه إلى فؤاد دولاره، الكاتب، يناير ٦٣، ص ٢١٧

من موضوعية، ويبعد عنها بقدر ما فيه من الذاتية كالرومانسية، وفي صورته المتطرفة التعبيرية والسريالية واللاروائية»^(٩١).

ولكن حديث نجيب محفوظ يبدو غير متسق حين يحاول تحديد علاقة الأدب بالواقع، فهو ينفي غالباً أن يكون الأدب محاكاة للواقع ويضرب من الأمثلة ما يؤكد مفهومه، كالعلاقة بين سفاح الإسكندرية وبطل روايته اللص والكلاب، وكرواية بداية ونهاية التي يقرر أن قصتها كانت قصة حقيقية لأسرة عرف أفرادها، وكانت خاتمة القصة خاتمة سعبدة؛ ولكني فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بانفعالات كالتى دفعتنى إلى كتابتها»^(٩٢).

ولكنه أحياناً كان يضطر تحت ضغط النقاد إلى الدفاع عن نفسه بأنه يصور الواقع، بما قد يفهم منه أن الفن تقليد للواقع. فإذا سئل لماذا لا تصور إلا النموذج السلبي للمرأة المعاصرة، أجاب بأنه يصور الواقع، وإذا سئل لماذا لا تصور النماذج الثورية إلا بصورة مسطحة، أجاب نفس الاجابة؛ محتجاً بأن المجتمع «كانت شخصياته الأساسية غير ثورية، أما الشخصيات الأساسية فتمثل في المنافقين والأنتهازيين» كما أن الثوريين كانوا في الحياة على هامشها وكما ظهروا في الروايات»^(٩٣).

٦

بعكس الأحاديث الكثيرة التي تتوفر لدينا، والتي تحدث فيها نجيب محفوظ عن أدبه، وعن رأيه في الثقافة والأدب عموماً، يندر حديث نجيب إلى أكبر حد حينما يتحدث عن حياته الخاصة أو عن أسرته، وقد ظل مدة طويلة يدعى أنه أعزب، في الوقت الذي كان فيه متزوجاً. ولعله كان يعتقد أن معركته مع الحياة المادية أمر يخصه وحده، أما الجانب الآخر السامى المتعلق بفكره وإبداعه فهو الذى يتصل بالآخرين. وفي هذا المجال لم يقصر أديبنا في تقديم معلوماته وتكرارها أكثر من مرة.

(٩١) الطليعة، يناير ١٩٧٣، حوار الأجيال، ص ١٥٦.

(٩٢) الواقعية في الرواية العربية، د محمد حسن عبد الله، ص ٥٤٢.

(٩٣) مجلة الكاتب، مارس ١٩٦٦، رد على أحمد عباس صالح، ص ٩٢.

وتنسم المعلومات المتوفرة عن حياة نجيب محفوظ بمجموعة من السمات من أهمها الهروب من الحديث عن حياته الشخصية، والتحول بالحديث دائما إلى حديث عن الثقافة والأدب، واعتبار ما يتصل بحياته الشخصية منطقة سرية شبه محرمة لا يجوز له وللآخرين الخوض فيها كثيرا.

وكل ما نعرفه عن طفولته أنه أصغر أبناء أسرته، ككمال في الثلاثية، وأن له من الأخوة والأخوات أربعة، وكان فارق السن بينه وبين أصغر أبناء الأسرة عشر سنوات، وحين بلغ مرحلة الصبا، كانت أختاه قد تزوجتا. أما أخواه فكانا قد تخرجا وتوظفا وتزوجا كذلك، وكان أحدهما قد اتجه إلى الطبعة والكيمياء، وصار الثاني ضابطا وسافر إلى السودان وعاش أدينا لذلك في جو يخلو من رفقة الأخوة والأخوات، جو صارم محافظ يقدر فيه الأب والأم، ويسيطر على جو البيت سيطرة شبه كاملة جو ديني صارم، كما يسيطر عليه روح الكبار أيضا، جو يخلو من الصداقة، مما جعل الصداقة تلعب دورا كبيرا في حياته فيما بعد، وبالإضافة للجو الديني الصارم المحافظ، كان والده يتكلم في البيت دائما عن أبطال الوطن بحماس ويتابع أخبارهم بإهتمام كبير، «لقد نشأت في بيت كان عندما يذكر فيه اسم مصطفى كامل أو محمد فريد أو سعد زغلول فكأنما تتحدث فيه عن مقدسات حقيقية»، كما يزعم نجيب محفوظ أن والدته كانت تصحبه في طفولته إلى متحف الآثار المصرية. وكان والده موظفا صغيرا ثم تحول إلى تاجر، وعاش نجيب أولا في حي الجمالية ثم انتقل إلى العباسية، وحين استقل بحياته انتقل إلى حي العجوزة.

وبرغم الجو الديني الوطني الذي عاش فيه نجيب طفولته والذي عاش فيه في جو الكبار يزعم لنا نجيب محفوظ أنه عاش طفولة طبيعية، وحياة هادئة مستقرة فلم يكن «الأب سكيراً أو مدمناً على لعب القمار أو شديد القسوة، ولم تكن الأم «مجنونة أو خائنة أو مطلقة». ورغم هذه الطفولة «العجيبة» التي عاشها يزعم في سياق آخر أنه لم يعيش طفولته قط، «وأن ذكرى الطفولة عنده خواء أو شبه خواء»، وتزداد دهشتنا من هذه الطفولة «الطبيعية» عندما يخبرنا الأديب أنه أصيب في طفولته بالصرع، «وكان الصرع في ذلك الوقت من الأمراض القاضية وكانت وسائل العلاج بدائية، وكان هذا المرض ينتهي دائما بالموت أو الجنون». وبسبب هذا الصرع تأخر نجيب في دراسته

عاما. ورغم هذه الطفولة الطبيعية، لا يميل نجيب كما يقول إلى الترجمة الذاتية «خشية من إيذاء أفراد أسرته»، وخاصة وهو من أسرة من المعمرين كل أفرادها أحياء».

ولا نعرف عن فترة طفولته وشبابه المبكر إلا دخوله المدرسة الابتدائية والثانوية كغيره من عباد الله الذين دخلوا المدارس، وأنه كان تلميذا مجتهدا، متفوقا في التاريخ واللغة العربية والحساب، وضعيفا في اللغات الأجنبية. وأنه دخل بعد ذلك كلية الآداب قسم الفلسفة، واضطر نتيجة ضعفه في اللغات الأجنبية إلى ترجمة كتاب «مصر القديمة» عن الإنجليزية كمحاولة لتجاوز هذا الضعف، ولا تتوفر معلومات كثيرة عن حياة نجيب بعد مرحلة الطفولة والشباب المبكر، ونحن لا نعرف أكثر من أنه تخرج من قسم الفلسفة ١٩٣٤م، ثم عين في ١٩٣٦م في سكرتارية جامعة فؤاد الأول، لينقل إلى وزارة الأوقاف ١٩٥٤. وفي سنة ١٩٥٤ عمل مديرا للرقابة، ثم مديرا للمؤسسة دعم السينما، فمستشارا لوزير الثقافة لشئون السينما حتى أحيل إلى المعاش.

كما نعرف أن زواجه تأخر، وأن ظروفًا عائلية ما اضطرت به إلى الزواج عام ١٩٥٤ وأن له بنتين سماهما تسمية دينية فاسم الكبرى أم كلثوم واسم الثانية عائشة، وذلك رغم ما يقال عن تسميته لأبنته الكبرى باسم المطربة الراحلة أم كلثوم، التي سبق أن أشرنا إلى حماسه الشديد لها.

وعاشت أسرته في الظل إن لم نقل في منطقة السر من حياته، رغم أنه اضطرت في السنوات الأخيرة إلى الحديث عنها بعد إلحاح الكتاب والنقاد، والدفاع عن موقفه إزاءها.

مع قلة المعلومات عن حياة نجيب الخاصة نواجه بفيض زاخر من المعلومات عن ثقافته وأدبه، ولا يميل أديبنا الكبير من الحديث عن احساس جيله الوطني، وعن تأخر وعي جيله القومي كثيرا، وربما إلى ما بعد قيام ثورة يوليو، وعن احساس جيله الخائق والكابوسي باليأس الذي يمتد ليشمل كل مجالات الحياة، ويزداد قتامة بالنسبة للأدباء والمفكرين الذين لا يجدون لعملهم جدوى، ويزيد بأسهم صعوبة النشر، وعدم تقدير الوسط الاجتماعي لعملهم معنويا كان هذا التقدير أو ماديا، كما يتحدث عن اصراره الصوفي على متابعة الطريق حتى ولو كان أشبه بالصارخ في البرية.

ويتحدث نجيب كثيرا عن ثقافته الأدبية وكيف بدأها بقراءة الروايات البوليسية ثم تحول إلى اتخاذ المنفلوطي هاديا ومرشدا، ثم قراءته لكتابات المفكرين المحدثين وخاصة العقاد وسلامة موسى وطه حسين، كما يتحدث عن اتصاله ببعض آثار تراثنا القديم، كالبيان والتبيين للجاحظ والأمالى لأبي علي القالي، والعقد الفريد لابن عبد ربه، وشعر أبي العلاء والمتنبي وابن الرومي.

وأهم ما يلفت نظرنا في حديثه عن ثقافته الأدبية الجادة أنه يذكر لنا أنه تأخر في اتصاله بها إلى ما بعد تخرجه من الجامعة، وأنه اعتمد في اتصاله بالأدب الأوربي على كتاب «درنك ووتر Drink Water» وأنه اتخذ من هذا الكتاب هاديا ومرشدا يهديه إلى ما يقرأ من هذا الأدب وما يدع، وتبدو أهمية هذا الكتاب بوضوح في أي محاولة جادة لدراسة مدى الأثر الذي تركه الأدب الأوربي على ابداع أديبنا الكبير.

كما تحدث أديبنا الكبير كثيرا عن حيرته بين العلم والفلسفة، والفن، ثم عن حيرته بين الفنون المختلفة، وهي حيرة دفعته إلى الإلتحاق بمعهد الموسيقى العربية، كما تحدث عن حيرته بين الأنواع الأدبية المختلفة، فقد حاول في شبابه كتابة الشعر، ولكنه كتب شعرا غير موزون، وكتب روايات بوليسية، كما كتب المقال والقصة القصيرة، وذلك كله قبل أن يستقر على فن الرواية، مع عودته إلى القصة القصيرة على فترات متقطعة.

ويعبر المؤلف عن آرائه في الأدب والنظر إلى أدبه في مختلف المراحل باعتباره ادبا واقعيا، بمعنى الاختيار من الواقع لإبراز موقف الأديب، كما يصر على أن تعامله مع الجنس في رواياته لا يهدف إلى الاثارة ولكنه تعبير عن واقع ، وكشف رمزي لبعض تناقضاته، كما يبرز أهمية الفصحى كأداة للتعبير عن الواقع النفسى للشخصيات ويبالغ في تحمسه للفصحى لدرجة اعتباره استعمال العامية في الحوار أشبه بالخيانة^(٩٤).

وكما تندر معلوماتنا عن الحياة الشخصية لنجيب محفوظ ، تندر المعلومات التي نعرفها عن طابع شخصيته. وكل معلوماتنا تدور حول محور واحد، يتمثل في أخذ

(٩٤) هذه المعلومات المتصلة بحياة الكاتب ملخصة بتركيز شديد من الأحاديث التي سبقت الإشارة إليها، وهي الحديث الذي أدلى به أديبنا إلى فاروق شوشة والمنشور بمجلة الآداب، وحديثه إلى صبرى حافظ المنشور بمجلة الآداب أيضا، وحديثه إلى فؤاد درارة المنشور بمجلة الكاتب، بالإضافة إلى مقالة دمارسدن جونز ود.حدي السكوت والمنشورة بمجلة الجديد، واللقاء الذي تم بينه وبين في جريدة الأهرام.

نجيب لكل مشاغل الحياة المادية بنوع من الضبط والربط المبالغ فيه إلى حد بعيد، حتى ليتحول سلوكه إلى نوع من الآلية والميكانيكية القاسية، «نتيجة انقسام حياتي بين الوظيفة وبين الأدب اقتضى الأمر إخضاعها لنظام دقيق. ولظروف قاسية وحتمية اقتصر موسم عملي الأدبي على الفترة بين أكتوبر وأبريل من كل عام»^(٩٥). وبرغم أن حياة نجيب في صباه تكشف - كما يقول أصدقاؤه - عن جانب آخر يكاد يكون نقيضا للجانب الجاد الصارم، وحيث نلتقي به صبيا ماهرا في لعب الكرة بين أقرانه في العباسية، ونراه ابن نكتة في «الفيشاوي»، يتحدى أصحاب القافية ويسكتهم جميعا، وفي الحرب العالمية شديد الخوف من الغارات ينسب إليه أنه صاحب قول مأثور في ذلك وهو، «صرخ وقال يانينة المدافع في الجنينة»، ونراه مولعا بالغناء، معجبا بصوت صالح عبد الحمى إلى حد الهوس^(٩٦)، مقدسا لصوت أم كلثوم، مولعا بأغنية طاب النسيم العليل لأم كلثوم في فيلم «دنانير». وهي الأغنية التي نسبها إلى رشدي في خان الخليلي، ويتعلم في صدر شبابه العزف على القانون في معهد الموسيقى العربية^(٩٧). ثم أسدل نجيب على ذلك كله ستارا كثيفا من الجدية الصارمة وقمعه بوحشية، واستبدل به سهرة «الحرافيش»، ولها موعد محدد كل أسبوع، ويحمل نجيب إلى زملائه في السهر كيلو كباب لا يغيره قط، ويقضى السهرة في كرسي معين، ويكون في هذه السهرة «فقط» من أقدر الناس على الضحك وأحبهم للمرح^(٩٨).

ويلخص يحيى حقى ببراءة نادرة الخطوط الرئيسية لشخصية نجيب محفوظ ودوافع سلوكه في قوله؛ «ليس في حياته كلها سعى وراء درجة أو علاوة، أو افتتان بريق السلطة وأبهة المنصب، ولا تستغرب إذا قلت لك أنه - مع ذلك - موظف مثالي، لم يحدث له أن تأخر عن الوصول إلى مكتبه دقيقة واحدة بعد دقة ساعة المكتب معلنة الثامنة صباحا، كان هذا دأبه حتى وهو يشغل المنصب الرفيع كمدير عام لمؤسسة دعم السينما. إنه يفعل ذلك لأنه حريص على أداء واجبه، وأن يكون قدوة لغيره، بل -

(٩٥) مجلة الفكر المعاصر، سبتمبر ١٩٦٨، مع نجيب محفوظ، ص ٧٨.

(٩٦) الملل، فبراير ١٩٧٠، صفحة مجهولة من حياة نجيب محفوظ، من ذكريات رفيق صباه د. أدهم رجب، ص ٩٣.

(٩٧) المرجع السابق، مع الغناء، والمغنين في أدب نجيب محفوظ، كمال التجمي، ص ١٢٨.

(٩٨) نفس المرجع، نجيب محفوظ: رجل الساعة، بقلم محمد عفيفي، ص ١٣٧ وما بعدها.

وهذه هي الحقيقة - أن يبعد نفسه عن وجع الدماغ ليتفرغ لفنه، وكنت أعتاظ منه اشد الغيظ، وأنا في مصلحة الفنون حيث كان يقف إذا وقفت ولا يجلس إلا إذا جلست، فأقول له معاتبا: متى تفض هذه السيرة، وهذا التزمت، وتعاملني معاملة الأصدقاء. لم أفلح في زحزحته عن مسلكه قيد أنملة، وظل هذا دأبه معي حتى في ندوته الخاصة في مقهى الأوبرا، ما أكاد أصل حتى يقف ويترك لي مقعده ويتخلى لي عن الحديث. ولم أذفع مرة ثمن المشروب من جيبي، كنت أتمنى أن يهفو هفوة واحدة لأحس أن الكلفة قد سقطت، وبخاصة وهو يراني أفضى إليه بكل أسراري، وإذا جلست معه هشتت له، وتركت نفسي على سجيتها، وقلت ما قلت غير محتشم»^(١٩).

وبرغم غرابة هذه الصورة ووضوح خطوطها، لا يكتفى بها الكتاب، بل يبالقون في الصورة، فيزعمون أنه يجلس حين يبدع فنه على مكتبه في وقت محدد بالدقيقة، ويتركه على نفس الصورة حتى ولو لم يكمل الصورة التي يكتبها، وأنه يصل عمله في دقيقة محددة كل يوم، ويتركه في دقيقة محددة أيضا، وأنه يسير إلى عمله في شوارع محددة لا يغيرها وعلى نفس الرصيف، ويشرب القهوة بميعاد. ولا يدخن أكثر من أربع سجائر في اليوم إلا لطارئ، ويأخذ كل شتاء قرصا ضد البرد يحمله له د. يوسف نجم، ويجب أن يجلس أصدقاؤه في المكان الذي تعودوا أن يجلسوا فيه... إلخ^(٢٠).

بهذه الإرادة الحديدية الصارمة القاسية سيطر أدينا الكبير على فوضى عالمه الداخلى التي يبدو أنها كانت بالغة العنف، وتخلص من المشاغل الدينوية المادية، وحاول حصرها في أضيق نطاق ليتفرغ لعالم الفن السامى الذى وجد فيه خلاص روحه، وذلك لا ينفى أن آلية سلوك الإنسان إلى هذه الدرجة تبدو قاسية قسوة بالغة، وقد تبدو أحيانا أكبر من قدرة الذات، أى ذات.

(١٩) عطر الأحياء، الاستانكيه والديناميكيه في أدب نجيب محفوظ، الشركة السرقية، بيروت، ١٩٧١، ص ١١٥.

(٢٠) الآداب، مارس ١٩٦٧، ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، عابده السريف، ص ١٦ وما بعدها.

الفصل الثاني

القصة القصيرة بين التجريب وهمس الجنون

١

أشرنا في الفصل السابق إلى أن بداية كاتبنا الكبير شهدت فترة من التردد في الإختيار بين الأدب والفلسفة، وكان سر التردد بينها أن الفلسفة كان يمكن أن تدعى أنها تبحث عن الحقيقة، أما الأدب والفن فلم يكن أحد يستطيع الادعاء لها في هذه الفترة، إلا تقديم اللذة أو المتعة، وكان كاتبنا الكبيرة يجرب نفسه في شتى المجالات، ويترك كل الابواب لعل أحدا يستجيب إلى هذا الطارق، فكتب المقالة والقصة القصيرة والرواية في نفس الوقت، وكان الناشر أكثر ترحيبا بالاول ثم بالقصة القصيرة، وتأخر كثيرا نشر الرواية، «الحقيقة أنني كنت في صباى حريصا على الكتابة إلى محرري الأبواب الثابتة في الصحف إما مؤيدا لرأيهم لينشروا اسمي، أو مخالفا لرأيهم لينشروا اسمي ولو مقرونا بالسباب».

كنت أكتب مع المقال الأقصوصة والرواية، وكان المقال يقبل والأقصوصة والرواية ترفضان، وجاء وقت قبلت فيه الأقصوصة، فانصرفت إلى كتابتها ونشرها ولم أمتنع في الوقت نفسه عن كتابة الرواية^(١).

ويذكر المؤلف أنه كتب في هذه الفترة عددا كبيرا من القصص القصيرة، مزق منها خمسين، ونشرت الصحف حوالى ثمانين، اختار منها ثلاثين في كتاب «همس الجنون»^(٢)، ومعنى ذلك أن كتاب «همس الجنون» يمثل اختيار المؤلف وذوقه في الانتقاء من بين ثمانين قصة كتبها، أى أن قصص همس الجنون هي خلاصة الخلاصة من كل القصص

(١) الكاتب، عدد يناير ١٩٦٣، رحلة الحسين مع القراءة والكتابة، ص ١٤

(٢) نفس المرجع نفس الصفحة.

التي كتبها في هذه الفترة. والواقع أن المؤلف نشر كل قصصه التي اختارها لهمس الجنون دون أى تعديل، باستثناء قصة واحدة هي قصة «الشر المعبود» التي نشرها لأول مرة بالمجلة الجديدة في عام ١٩٣٦، ثم أجرى عليها بعض التعديل ونشرها في مجلة الرواية ١٩٣٩، ونشر في همس الجنون القصة المعدلة المنشورة في مجلة الرواية وباستثناء قصة أخرى غير عنوانها فقط، وهي القصة المنشورة في مجلة الساعة ١٢ بعنوان «أكل العيش يجب»^(٣). والتي أعاد نشرها في همس الجنون بعنوان «من مذكرات شاب»^(٤).

ويزعم نجيب محفوظ أنه انصرف عن كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، بعد أن نشر له «سلامة موسى» رواية عبث الاقدار في عام ١٩٣٩، «ولقد بدأت أولف الرواية قبل أن أتخرج من الجامعة، حتى تجمع عندي ثلاث روايات لا أمل في نشرها بعد أن طفت بها على جميع الناشرين، وفي سنة ١٩٣٩ نشر لي سلامة موسى أول رواية وهي عبث الاقدار وفي سنة ١٩٤٣ نشر عبد الحميد جوده السحار الرواية الثانية رادوبيس وأثناء هذه السنوات كنت ألفت روايتين أخريين هما كفاح طيبة والقاهرة الجديدة...

لقد كتبت روايات كثيرة لم تنشر، (قبل عبث الأقدار)، منها ثلاثة قرأها سلامة موسى - كما أشرت من قبل - وأذكر أن واحدة منها كان اسمها أحلام القرية، وتستطيع أن تتصور موضوعها من عنوانها... وبعد سنة ١٩٣٩ أغلقت مجلة «الرواية» وكنت أنشر فيها معظم أقاصيصي، وحددت أزمة الورق عدد صفحات الصحف والمجلات، فلم تعد تهتم كثيرا بنشر الأقاصيص، فانصرفت بكل جهودي إلى الرواية حتى جاء عبد الحميد السحار وأنشأ دار النشر للجامعيين فانفكت بها أزمة النشر بالنسبة لي وإلى عدد كبير من أدباء جيلي»^(٥).

وإذا كان نجيب محفوظ يزعم أنه انصرف عن كتابة القصة القصيرة بعد سنة ١٩٣٩ فإن هذا الزعم يبدو غير صحيح، وقد عثرنا له على أكثر من سبعين قصة

(٣) الساعة ١٢، عدد ١١، الخميس ٣٠ يوليو ١٩٤٢، وقد جاء في تصدير القصة أنها فائزة بالجائزة الثانية في مسابقة وزارة المعارف للقصة، وأن الجائزة الأولى كانت من نصيب عادل كامل وكانت الجائزة الثالثة من نصيب يوسف جوهر صاحب المجلة ورئيس تحريرها ص ١١.

(٤) همس الجنون، لجنة النشر للجامعيين، بدون تاريخ ص ٦٣.

(٥) الكاتيب، يناير سنة ١٩٦٣ رحلة المحسنين مع القراءة والكتابة ص ١٤ - ١٥.

نشرها في الدوريات، لم ينشر منها في الفترة من ١٩٣٢ - ١٩٣٩ أكثر من أربعين قصة أما بقيتها فنشرت في المدة بين ١٩٤٠ - ١٩٤٦^(٦) أى أنه استمر يكتب القصة القصيرة إلى ما بعد نشره لرواية خان الخليلي. وتوقف نجيب عام ١٩٤٦ عن نشر القصص، ولم يعد إلى نشرها مرة ثانية إلا عام ١٩٦٣.

والواقع أن زعم نجيب محفوظ بأنه توقف عن كتابة القصة القصيرة عام ١٩٣٩ أدى إلى تورطه في زعم آخر يتمثل في إصراره، في قوائم مؤلفاته الملحقه بنهاية رواياته، على أن همس الجنون مطبوعة سنة ١٩٣٨. وهو إصرار سلم بصحته بعض الباحثين^(٧)، وسبب حيرة كبيرة لأكثرهم، خاصة وأن بعض القصص المنشورة يستحيل إرجاعها إلا إلى فترة ما بعد نشوب الحرب العالمية الثانية، وكان من أوائل من تنبهوا إلى هذه الظاهرة المحيرة د. أحمد هيكل في كتابه الأدب القصصي والمسرحى بمصر، وتبلورت حيرته حول قصة «بذلة الأسير»، وحاول الباحث تفسير هذا التناقض المحير بافتراض أن كتاب «همس الجنون» طبع طبعين، وأن المؤلف أضاف عددا من القصص للطبعات التي تلت الطبعة الأولى^(٨). وتابعه كثير من الباحثين في محاولة حل هذا اللغز المحير، وفي رصد هذه الظاهرة ومحاولة تفسيرها. وليست قصة بذلة الأسير هي وحدها التي يمكن أن تثير هذه المشكلة فهناك قصص أخرى، يفرض التنبه إلى زمنها الروائي - كما حدده المؤلف - نفس الحيرة والاضطراب^(٩).

والواقع أن حل اللغز كله يكمن في أن مجموعة همس الجنون لم تطبع طبعة أولى على الإطلاق في هذا التاريخ، وأن الطبعة الأولى منها لا يمكن أن تكون قد طبعت إلا بعد عام ١٩٤٧^(١٠)، أو في أواخر هذا العام، خاصة أن مجموعة «همس الجنون» تشمل

(٦) راجع فهرس القصص المنشور في نهاية الكتاب.

(٧) مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، منشورات دار الثقافة، دمشق ١٩٧١ ص ١٤٥.

(٨) راجع الكتاب، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧١، ص ٩٢ - ٩٣.

(٩) راجع على سبيل المثال قصة «الشريفة» همس الجنون ص ٢٧ وما بعدها والصادرة عن لجنة النشر للجامعيين، القاهرة، دون تاريخ.

(١٠) راجع قائمة مطبوعات المؤلف في الطبعة الثانية لرواية رادويس، قبل عام ١٩٤٧، وفيها إشارة إلى أن الطبعة الأولى من همس

الجنون ما تزال تحت الطبع.

قصصا نشرت لأول مرة في مجلة الرسالة في عام ١٩٤٥ منها قصة همس الجنون نفسها^(١١).

وفي مقابلتي لأديبنا الكبير بالأهرام - والتي سبقت الإشارة إليها - سألته عن السر في اصراره على تحديد هذا التاريخ لنشر مجموعة همس الجنون، فأجاب بأن هذا التاريخ هو نوع من التحديد لمستواها الفني بالمقارنة بانتاجه، ولكنه لا يمثل تاريخ نشرها الحقيقي.

والواقع أن القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ في الفترة الممتدة بين سنة ١٩٣٢ - ١٩٤٦، تمثل قيمة فنية هابطة بالنسبة لتاريخ نجيب محفوظ الفني من ناحية والمستوى القصة القصيرة في مصر عموما من ناحية أخرى، بحيث يصبح من الظلم مقارنتها بانتاج طاهر لاشين قبل هذه الفترة، أو مقارنتها بانتاج محمود تيمور أو يحيى حقي في أثناء هذه الفترة أو بعدها.

ومن الطبيعي أن تكون قصص نجيب محفوظ في هذه الفترة على هذا المستوى، فنجيب يشير - كما سبق أن قدمنا - إلى تأخر ثقافته الأدبية، نظر للصراع الذي كان دائرا في نفسه بين الفلسفة والأدب.

وإذا كانت مجموعة همس الجنون تمثل اختيارا من انتاج نجيب محفوظ للقصة القصيرة في هذه المرحلة، فانه يصبح من الضروري أن تبدأ دراستنا بالحديث عن القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ ولم ينشرها في مجموعة همس الجنون، لنرى إلى أي حد تمثل هذه المجموعة خطوة أكثر تقدما بالنسبة لقصص نجيب الأخرى، والتي لم ينشرها في المجموعة.

٢

تشمل المجموعة المهمة من قصص نجيب محفوظ في هذه الفترة أكثر من أربعين قصة قصيرة تدور على محاور ثلاث يبدأ بها غالبا انتاج الأدباء الشبان المحور الأول

(١١) راجع فهرس القصص المنشور في نهاية الكتاب.

يدور حول تسجيل ذكريات أو تجارب من حياتهم، وغالبا ما تكون هذه الذكريات ذكريات بالغة السذاجة بالنسبة للإنسان الناضج ولكنها تبدو هامة بل وبالغة الأهمية بالنسبة لكتابها. وهي لا تزيد على أن تكون أشبه بخبر من الاخبار لادلالة له، أقرب إلى الاخبار الصحفية منه إلى القصة القصيرة التي تكشف بتركيز شديد موقفا إنسانيا، أو طبيعة شخصية من الشخصيات، ويبدل الكاتب في هذه الحالة غاية جهده ليدعونا وليفرض علينا الاهتمام بما لا نستطيع ولا نملك بطبيعتنا الاهتمام به، وتمثل قصة «بعد عشرة أعوام»^(١٢) هذا المحور أفضل تمثيل، فهي تخبرنا عن مسرح حديقة الازبكية المكتظ بطلبة مدرسة الخديوية الثانوية من الذين أختارهم المدرسة لمشاهدة تمثيل رواية كليو باطرة، «وكان جابر رشدي يرى المسرح لأول مرة في حياته، وكان مقعده الرابع من الصف الثالث من الصفوف الأمامية، فجلس مسرورا فخورا لا لحسن مقعده فحسب ولكن لأنه صادف أن لبس البنطلون الطويل لأول مرة كذلك في هذه المساء». وإذا كان المؤلف يجعل من لبس البنطلون الطويل مصادفة، فإنه يقدم لنا مباشرة مصادفة أخرى يعدها من «غرائب المصادفات». فبعد أن يخبرنا أنه يرى المسرح لأول مرة في حياته، يخبرنا بمصادفة أخرى لا نستطيع فهمها، «كان يقول لمن حوله أن من غرائب الصدف حقا أن يجلس في نفس الصف الذي يجلس فيه عادة، كلما ذهب إلى مسرح الحديقة مع والده». ولا أحد يستطيع التوفيق بين ما قرره المؤلف من كون رشدي يرى المسرح لأول مرة. وبين جلوسه في المقعد الذي كان يجلس فيه عادة كلما ذهب إلى المسرح مع والده.

وبجوار رشدي يجلس فتى مجرب في اللهو والغزل على حداثة سنه ومن رواد دور التمثيل «يدعى الحديدي»، ويعلن الحديدي أن اعجابه مقصور على سوسن جوهر بطلة الرواية، ويشاركه جابر رشدي انفعاله، «وكان جابر ينظر إليها في ذهول ابن أربعة عشر عاما منبهرا من نقاء اللون والثغر وضمور البطن وارتواء الساقين ورنواتها القاتلة»، ويتساءل حيران مغرما «إنسانة هذه المخلوقة البديعة أم ملاك كريم».

ويحب الشاب سوسن جوهر، وتثقل عليه الحياة ويفكر في الانتحار، ويقرر أن

ينتظر عشر سنوات تصل هي فيها إلى سن الخمسين ويصل هو إلى الخامسة والعشرين، وفي هذه السن لا تستطيع امرأة أن ترفض شاباً في سنه.

وبعد أن حصل على دبلوم الزراعة وعين مدرساً زراعياً في ادفينا صبر ثلاث سنوات أخرى، وعادت سوسن إلى عالم الفن، وأفتتحت صالة للرقص والغناء، فحضر إلى صالتها ووجدها تجالس أعيان الريف، «وكان يصرخ ويعول من هول مارآه»، «وعند منتصف الليل رجع إلى ادفينا محطم القلب والنفس وكان ذلك ختام الحب والوهم».

والقصة الثانية التي تحمل عنوان «فترة من الشباب»^(١٣)، وهي أول قصة منشورة عثرنا عليها للمؤلف، يذكرنا بطلها بفترة مراهقة كمال في الثلاثية، فهي تحكى عن شاب يحب ابنة الجيران فصورتها «انطبعت على صفحات نفسه، ولم يعد يروق له شيء في الوجود إلا أن شابهها في صفة من الصفات أو ذكره بخلة من خلالها.. ولو وجد فيها أزدل العيوب لأحبه حبا فيها ولما رأى فيه إلا حسنا وجمالا» وانتهى إلى احتقار نفسه وأهله بالمقارنة بها، «حتى خالجه الشك فيما إذا كانت تأكل كما يأكل الناس وفيما إذا كانت تتنفس، وتنضح بالعرق كبقية الاحياء». وفي يوم من الأيام لقيها مصادفة، وملاً قبضة يده من أثر قدمها في التراب، وحفظه في مكان أمين ينظر إليه كل صباح ومساءً. وقنع أخيراً بأن يكتفى منها بهذا الحب «الذي يشع في نفسه النور»، ورضى بأن يطفئ شوقه إليها «بسلسيل الفنون والقراءة، وطابه ذلك كثيراً حتى ما كان يرى إلا وفي يده كتاب، وتعزى بذلك وصبر». وباعدت القراءة بينه وبين الحياة، وقسا على نفسه في تساميه عن الشهوات، وكان يجيد في القراءة تسلية حتى قرأ كتاباً لكاتب يجله عن ضياع عمره بين الكتب، وقرأ الكتاب عدة مرات. وتلكته فكرة الموت، واستقر عزمه على التنفيذ، وصحت نيته على الانتحار غرقاً، وذهب قبل الانتحار بيوم ليشهد مسرح انتحاره. وكان «الجو سجسجا والهواء منحشا» فهدأت نفسه واستهول فكرة الموت، وأقبل على الحياة والعلم لا كتشاف مخايء جمال الحياة.

وتنتهى القصة على هذه الصورة، «هل تخلص قلبه من الحب القديم، نعم ولكن

ليس ليبقى خاليا قفرا، بل ليغمره حب الحياة الدنيا وما فيها، فهو موزع هنا وهناك دون أن يكون أسيرا لهذا أو ذاك»^(١٤).

وتدور قصص المحور الثاني، والتي تمثل العدد الأكبر من القصص، حول مفارقات الحياة وغرائبها، هذه المفارقات التي تهاجم الناس بالغريب والعجيب وغير المتوقع ولا تعدل في تقسيم «الحظ». وطبيعي أن يبذل المؤلف غاية جهده لابرز شدة المفارقة، وعجائب الأقدار، وسنلتقى في هذه القصص «بالأماني الضائعة» و«الحب والسحر» و«بأول ابريل» و«بملوك جوف الأرض»، و«بالحلم واليقظة». وينتقى المؤلف أغلب مفارقاته من الحاضر، وأحيانا يضيق حاضر مصر عن منحه مزيدا من المفارقات فيلجأ إلى مصر الفرعونية ليحدثنا عن «عودة سنوحى» وعن المفارقة العجيبة التي أدت إلى غيابه، ويبذل المؤلف غاية جهده في التعليق على هذه الغرائب والعجائب والمفارقات، وإذا كنا وحدنا لا نريد أن نفتتح بعجائب مفارقاته فسيجبرنا بتعليقاته على الاقتناع بالعجائب التي طرحها فيها، ومعظم المفارقات تنتهي بنوع من خيبة الأمل، واكتشاف الأمل الزائف في الحياة والأحياء معا. وهو يبذل غاية جهده لاصطياد هذه المفارقات التي يدور معظمها حول عجائب العلاقة بين الرجل والمرأة ومفارقاتها، وفيها نلتقى بمفارقات لا تبدو غريبة، عن خيانة المرأة وغدرها وانحلالها الذي نبع من الاختلاط وطبيعة العصر الحديث، كما تمثله قصة «البحث عن زوج»، وقصة «فتاة العصر» وقصة «القيء». وقد نلتقى بمفارقات غريبة حقا كقصة «راقصة من برديس» وهي راقصة تنزعم عصابة إذا لطمت رجلا كانت لطمتها من القوة بحيث تجعل الرجل القوي «يترنح كالجمل الذبيح»^(١٥) وقد يذهب نجيب محفوظ في اصطلياد المفارقة إلى حد استغلال آخر مبتكرات العلم كقصته التي كتبها عن الرجل الذي تحول إلى امرأة، ثم مضى على ذلك أعوام وأعوام، «ولم تعد ذكرى صاحبي تثير في نفسي غير الابتسام الهادى»، ولم يعد ثمة داع للإنكار والدهشة، فضلا عن هذا كله فقد أثبتت الأيام أنه لم

(١٤) ومن الأثلة الأخرى لقصص الذكريات قصة «مأساة الفرور»، المجلة الجديدة، أكتوبر ١٩٣٤، ص ١١، وقصة الذكرى، مجلة الرواية

مارس ١٩٣٨ ص ٢٠٥ وقصة التل الكبير، الرواية أغسطس ص ٣٩.

(١٥) المجلة الجديدة الأسبوعية، ١ ابريل ١٩٣٦، ص ٢٥

يكن يعيش كما تعيش الفتيات، ولكنه نهض أيضا بواجباته كأم»^(١٦).

أما المحور الثالث الذى تدور عليه هذه القصص فيتمثل في محاولة تقديم العظة والعبرة من خلال القصة، ويستمد المؤلف هذه القصص من الواقع أو من التاريخ الفرعونى، ومن أهم القصص الوعظية المستمدة من الواقع قصة سماها المؤلف «حكمة الحموى»^(١٧)، ويزعم المؤلف أن القصة تصور حياته الأدبية أصدق تصوير، «لقد كتبت مرة قصة تصور حياتى الأدبية خير تصوير وهى قصة (حكمة الحموى) بطلها أديب شاب لا يريد أن ينشر قصصا كثيرة عادية أو متوسطة، بل يريد أن يترك عملا واحدا ممتازا يثق فى أنه سيخلد بعده، إنه يكتب قصة عن مغامرات صباه، ويتركها مدة ثم يعود ليقرأها فيجدها أصبحت سخيفة تافهة، وأن مغامرات شبابه أهم، ويكتب قصة عن مغامرات شبابه، فإذا قرأها فى رجولته وجدها قد أصبحت سخيفة لا قيمة لها.

وهكذا حتى مرض وأحس قرب نهايته فأحضر آخر مؤلفاته وقرأها. وقال: لو عشت فستبدو هذه القصة أيضا كسابقاتها فمزقتها هى الأخرى ومات دون أن يترك وراءه شيئا»^(١٨).

وبرغم أن نجيب غير كثيرا من محتوى القصة الأصلية وأعاد تكييفه بما يتلاءم مع حياته هو، خاصة أن القصة الأصلية تتحدث أساسا عن أسرة ذات علم وجاه وفضل، وكيف «قدر لتلك الأسرة المجيدة أن تنتهى إلى تلك النهاية الأليمة من النسيان، وكيف أمسى أسمها أجوف لا معنى له»، وأنه سيقص قصة أحد أبناء هذه الأسرة، وكان صديقا له، واسمه محمد الحارث، ويتحدث المؤلف عن اهتمام صديقه بالأدب ورأيه فيه، وحديثه ترديد لأراء المؤلف والتي سبقت الإشارة إليها فى التمهيد، «الأدب ذوب النفس البشرية، بل جماع أهبج وأثرى ما فيها من العواطف والأفكار... والأديب الحق من يسمو بأدبه على المال والشهرة، والمنافسة، وما بسبيلها من الشهوات الدنيوية».

(١٦) مجلة كليوباترا، العدد الأول، ٢٦ أغسطس ١٩٤٦، قصة امرأة فى رجل، ص ٤.

(١٧) المجلة الجديدة، ١٨ مارس ١٩٣٦، ص ٢٤-٢٥.

(١٨) الكاتب، يناير سنة ١٩٦٣، رحلة الحسين مع القراءة والكتابة، ص ٢٢-٢٣.

وبعد تجارب طويلة في الأدب لم تنشر وبعد مرور عشرين عاما يجد «المحموى» أن الأدب لم يعد صالحا للنشر، ويترك الأدب إلى الفكر، ويتحدث عن دوره في الحياة بنفسه، آراء المؤلف، ولم ينشر مما كتبه شيئا حتى بلغ من الكبر عتيا ولم يعد يعتقد بأن ما كتبه من الحكمة يستحق الذبوع على الناس «وهكذا لم نعرف من حكمة فاضل إلا أنه لم يؤمن بالحياة».

وتعد القصة الأصلية التي كتبها نجيب محفوظ أصدق تعبيراً عن المرحلة التي كتبها الكاتب فيها، كاشفة للصراع الدائر بين الفلسفة والأدب في نفسه، وليست تصويراً لحياة الكاتب الأدبية بأسرها كما زعم لها.

ويمكننا أن نلتقي بصور أخرى للقصاص الوعظية المستمدة من واقع الحياة أو التي تدعى أنها وعظية في قصص، كحكمة الموت^(١٩)، أو الدهر المعلم^(٢٠)، أو مأساة الغرور^(٢١)... إلخ.

أما القصة الوعظية الهامة المستمدة من التاريخ الفرعوني، فهي قصة «عفو الملك أسركاف» ويعرض فيها قصة ملك من ملوك الأسرة الخامسة كان تجسيدا للحاكم الصالح كما تتحدث عنه كتب التاريخ المدرسية، «وكان الملك أسركاف من أجل ملوك الأسرة الخامسة الذين حكموا مصر حكما اقترن فيه العدل بالرحمة، والحزم بالكياسة، والقوة بالمحبة».

قضى على الاعداء في الخارج، وبعد أن وطد السلام التفت إلى الحياة الداخلية وأولاهها عنايته وحب، فشق الطرق وحفر الترغ، وأقام لنفسه هرما منيفا في أسوان».

وطبيعي أن يكون مثل هذا الملك المصلح العادل متدينا مخلصا، وكانت الآلهة في هذا الزمان أكثر قربا من البشر، وكان الملك «يذهب ويخلو إلى تمال الرب ويصلى له ويشكره على حب المخلوقات له، وكانت الآلهة تكرم الناس بالحديث تارة، وبالمعجزات أخرى لأن الناس كانوا يؤمنون بها بإخلاص وسذاجة». وطبيعي أن

(١٩) مجلة الرواية، ١٥ أغسطس ١٩٣٨، ص ٧٦١ وما بعدها.

(٢٠) مجلة الرواية، ١٥ يناير ١٩٣٨، ص ١٥١٩ وما بعدها.

(٢١) المجلة الجديدة، أكتوبر ١٩٣٤، ص ١١ وما بعدها.

تكرم الآلهة مثل هذا الملك العادل وتبادل معه الحديث، ويعاتب الإله الملك على ثقته الشديدة بالناس رغم الحكمة التي منحها له». وأختبر الملك الناس بإعلانه أنه مسافر إلى بلاد بنت، وولى ولى العهد مكانه، فخانه ولى عهده وولى نفسه مكانه، وخانته زوجته، ورئيس وزرائه، وكبير الكهنة وقائد الجيش ثم حارب ولى عهده وانتصر، ولم يبق على الولاء له غير كلبه «زاي»، وعفا الملك عن كل من خانته، ولكنه وعى الدرس جيدا وعرف أن الخيانة طبع من طباع البشر، وفقد ثقته بنفسه وبالناس، «وعاش الملك أسركاف بقية عمره في عزلة قلبية، لا يؤنس وحشتها قصر أبو ولا الجم الغفير من الشعب والحاشية اللهم إلا زاي الصديق الأمين».

والدرس الوعظي الذي تقدمه القصة لنا هو أن الإنسان الحكيم هو الذي يسىء الظن بالحياة وبالناس حتى بأقرب المقربين إليه.

٣

من الصعب أن يبحث الباحث عن رؤية متكاملة للمؤلف تكشف عنها هذه القصص القصيرة التي قدمها نجيب محفوظ في بداية حياته الأدبية. ويزداد الأمر صعوبة إذا حاولنا تبين هذه الرؤية من نسيج الحكاية التي يقدمها المؤلف، ويبدو أن المؤلف كان يعتقد في هذه المرحلة من حياته الأدبية أن الحكاية التي تستحق شرف حكايتها، هي الحكاية التي تحتوى على مفارقة عجيبة ومدهشة، أما إذا كانت الحكاية عادية ومألوفة فلماذا تحكي؟ والحكاية الوحيدة التي يزعم المؤلف أنها منقولة بنصها من الحياة، ويسميتها بالواقعية الفوتوغرافية، تقوم أيضا على المفارقة المدهشة، «ألا يحدث أن يصادف الإنسان، في الواقع قصة حقيقية، لها كيان فني ودور؟ إن هذا يحدث نادرا، ندره أن نكسب الصفر في لعبة الروليت، وهذا لم يحدث لى سوى مرة واحدة طوال أكثر من أربعين عاما من الكتابة القصصية، وذلك في قصة «ثمن زوجة» في مجموعة همس الجنون، فهذه القصة حدثت حقيقة في الحياة، وبنفس الصورة التي كتبها بها»^(٢٢).

(٢٢) مجلة الآداب، عدد ٧ يوليو سنة ١٩٧٢، نجيب محفوظ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، ص ٤٣، والمؤلف لم ينشر القصة في مجموعة همس الجنون كما زعم، وأسقطها من اختياره، راجع فهرس القصص المنشورة بملحق الدراسة.

وتقوم قصة هذه الحكاية على زوج يفاجأ وهو ينعم بلذة شهر العسل بأن زوجته تخونه، فيفاجئها هي وعشيقها على فراش الزوجية، وبينما الزوجة وعشيقها يرتعدان فرقا من هول الانتقام المرتقب يفاجئها الزوج بالعبو عنها، مفاجئا العشيق بطلب ريال واحد، وتنعم الزوجة بعبو زوجها وتتفانى في خدمته، حتى كان يوم دعا فيه الزوج جميع أهله وأهل زوجته إلى مأدبة غداء، وبعد المأدبة فاجأ الرجل زوجته بإخراج الريال من جيبه وطلب إليها أن تقص قصته، وينهى المؤلف سلسلة مفاجآته بهذه النهاية، «يستطيع القارئ أن يستنبط الخاتمة المروعة، فإنه لا شك يقرأ كثيرا في الصحف عن اللاتي يرمين بأنفسهن من النواذ العالية فيسقطن مهشمت مشوهات، ولعله إذ يقرأ هذه الأخبار المقتضبة يتساءل عن أسبابها الخفية ويذهب به الحدس كل مذهب، فهذا سر واحدة من أولئك المنتحرات، وإنه ليؤسفى أن تنتهى القصة هذه النهاية المحزنة، ولكن ما حيلتى وقد بدأت تلك البداية الأسيفة؟ والحق لا تقع على تبعة بدايتها ولا نهايتها، فهكذا يروها البطل المحزون الذى غدا لا يفارق الحان ليل نهار. وكم تمنيت لو كان كاتبها كما كان راويها، لأنى وأسفاه لا أستطيع مها أحاول أن أبلغ بعض ما يبلغ من صدق الرواية وقوة التعبير».

وحيث تعجز حكاية نجيب محفوظ بطبيعتها عن تقديم المفارقة المدهشة التي يراها شديدة الأهمية بالنسبة للقصة القصيرة، يضغظ علينا المؤلف لندرك المفارقة التي لا نستطيع بذكائنا العادى إدراكها، ولا ينبع ذلك من نفاذ رؤية الكاتب وعمق تحليله، ولكن ينبع من نثر الكاتب لألفاظ مثل القدر والمصادفة والحظ، ومن تفخيم صياغته لبعض ردود فعل شخصياته أزاء أفعال عادية لا تستحق مثل هذه الضجة الشديدة. وقد سبق أن أشرنا إلى قصة «بعد عشرة أعوام»، والتي جعل فيها من ليس بطل القصة للبنطلون الطويل مصادفة، ومن جلوسه فى المقعد الذى كان يجلس فيه إلى جوار والده كلما تردد على المسرح مصادفة أعجب، وكيف صرخ وأعول حين شاهد فاتنته تجالس أعيان الريف.

وتتجه المفارقات والمفاجآت فى أغلب القصص إلى الكشف عن «حكمة» تقليدية يعرفها الجميع، وتتمثل فى طبيعة الدنيا الغرورة التي لا تفاجئك إلا بما يسيء دائما، والتي «لا تدع الراكب راكبا ولا الماشى ماشيا، والتي تعطى الحلق لمن لا أذن له»،

والحذر الكيس الفطن هو من أساء الظن بها وبالناس جميعا وبنفسه أيضا، ولم يحدع بزینتها وزخرفها، وإذا كان المؤلف يطلب منا أن نحذر الدنيا جميعا وأن نخاف الحياة والناس، فإن أخوف ما ينبغي أن نخاف يتمثل في المال والمرأة، فالمال عرض زائل، والمرأة تغدر وتحون وتتقلب كالدنيا، والمغرور بها والمخدوع فيها هالك لا محالة. وأول ما يسهل طريق السقوط للمرأة هو الاختلاط بالرجال.

ومثل هذه الرؤية رؤية تقليدية عامة ومتخلفة، لا يمكن نسبتها إلى كاتب دون غيره، وهي لا تحدد سمة خاصة ولا رؤية خاصة لأحد.

وإذا كنا نعجز عن تبين رؤية خاصة ومتميزة وشاملة لأديبنا من هذه القصص، فإننا في بعض القصص قد نلتقى بما يشدنا إلى مجال روايات نجيب محفوظ وقصصه التي سيكتبها في المستقبل، كما نلتقى في بعض صوره الجزئية وتعليقاته الكثيرة في هذه القصص ببعض أفكاره التي سبق أن عرضنا لها في الحديث عن جذور رؤيته.

ومن صور تذكرنا لأجواء نجيب محفوظ ونحن نواجه هذه القصص، أن بعضها يكاد يكون هيكلًا عظيمًا لروايات قدمها نجيب محفوظ فيما بعد، ومن أبرز الأمثلة على ذلك قصة «القيء»^(٣٣) التي تكاد تعيد علينا قصة محبوب عبد الدايم في القاهرة الجديدة مع اختلاف في الدلالة وبعض التفاصيل، فهي تحكي لنا قصة سعادة سعيد باشا الذي كان في بداية حياته كاتبًا بالأرشييف بالدرجة الثامنة المخفضة، وكان «يعانى الأمرين من بساطة حاله وكثرة تبعاته، وطموح قلبه وتعالى همته، وكان معروفًا بين الجيران لجمال زوجته الحسنة (تذكر إحسان شحاته تركي)، وكانت أمينة من أصل تركي عاجية البشرة سوداء الشعر والعينين فاتنة القسمات، فكان يدعوها أهل الحي بالأميرة، وكانوا يضربون بجمالها المثل» وفي يوم صدر قرار نقل سعيد أفندي إلى أسبوط، فأرسل زوجته - رغم إرادتها - إلى قصر سليمان باشا سليمان السكرتير العام للوزارة لتتوسط له لإلغاء نقله، وطبيعي أن يطلب الباشا وصال الزوجة الجميلة، وأن يلغى أمر نقل الزوج، وأن يرشحه لوظيفة من الدرجة السابعة بمكتب السكرتير

(٣٣) الرسالة، ٧ يوليو ١٩٤٦، ص ٨٨٢ وما بعدها. وتقدم قصة «نحن الأمومة» هيكلًا مشابهًا لميكال رواية السراب مع اختلاف في الدلالة والنهاية أيضًا، مجلة «مجلى»، ٨ نوفمبر ١٩٣٨، ص ٨٩ وما بعدها.

العام، «وابتلع رنين الدرجة كل صوت حتى ضميره وعفته، وكانت أمينة التركية الجميلة ذات غرور وطموح، فاتفقا على أن السوأة شيء يدارى، أما الفرصة المواتية فشيء لا يعوض، وهو يامعا». ودرس سعيد أفندى فى بيته حتى حصل على ليسانس الحقوق وأختير سليمان باشا سليمان وزيراً، فجعل سعيد أفندى مديراً لمكتبه، «وكان قد تعودا المهانة كما يتعود الانف الرائحة التنتنة، وتدرج فى المناصب حتى أصبح «باشا» بدوره، وفى «يوم من الأيام» عاد الباشا إلى بيته بصورة غير متوقعة، فوجد شخصاً آخر مع زوجته، فاحتج، وأصابته عصاه ساقها دون قصد منه فقالت له «أتضرب الساق التى رفعتك إلى أعلى المناصب».

وإذا كانت بعض قصص نجيب محفوظ تكاد تكون هيكلًا عظيمًا لرواياته، فإن بعضها الآخر يقدم صوراً ظهرت بصورة مقاربة فى روايات أخرى، وقد سبق أن أشرنا إلى قصة «فترة من الشباب» التى يذكرنا بطلها بصورة حب كمال لعابدة فى الثلاثية، وينفعل بطل قصة «أحزان الطفولة»^(٢٤) بموت أبيه انفعالاً مقارباً لانفعال حسنين فى نفس الموقف. ويزكرنا وصف شخصية من شخصيات قصة «الحلم واليقظة»^(٢٥) لحي الحسين بالأوصاف التى يصف بها المعلم «نونو» نفس الحى فى رواية خان الخليلي، «إن من يعيش فيه (حى الحسين) لا يحس بحاجته إلى شيء فإن أردت صلاة أو تبركاً فدونك وضريح سيدنا الحسين حيث تتفتح أبواب السماء لاستغاثات البشر، وأن أردت سمراً فها هى أولاء المقاهى البلدى تصغى فيها إلى الشاعر وربابته الشجية، وإن نشدت له لهُوا فعندك رفاق لا تعرف السامة سبيلاً إلى نفس من يعاشرهم»^(٢٦).

ونحن نشعر فى جو الكثير من هذه القصص بأننا نعيش فى عالم نجيب محفوظ فى رواياته متمثلاً فى نوعية الشخصيات والبيئة الزمانية أو المكانية التى تدور فيها الأحداث، فقصة «ثمن الضعف»^(٢٧) تعيد إلى أذهاننا قصة الضابط «الفتوة» الذى

(٢٤) مجلة الرواية، أول يوليو ١٩٢٨، ص ٥٨١

(٢٥) المجلة الجديدة الأسبوعية، الجمعة ٣٠ نوفمبر ١٩٣٤، ص ١٧ وما بعدها.

(٢٦) نفس المرجع ص ١٨.

(٢٧) المجلة الجديدة الأسبوعية، أغسطس ١٩٣٤، ص ٣٠ وما بعدها.

يختطف حسناء الحى، وهى صورة تتكرر فى كثير من قصص نجيب محفوظ ورواياته اللاحقة، وقصة «فتوة العطوف»^(٢٨) تعيد إلى أذهاننا قصة الفتوة الذى قهره البوليس، وتعيدنا قصة ملوك جوف الأرض، والحلم واليقظة، إلى جو خان الخليل وزقاق المدق، ويتردد كثيرا اسم مدرسة خليل أغا الابتدائية. التى يسميها المؤلف مدرسة الفقراء^(٢٩). ومدرسة الخديوية الثانوية... إلخ.

وإذا كان نسيج الحكاية وحده عاجزا عن تقديم رؤية متكاملة وخاصة بنجيب محفوظ فإن تعليقاته - وما أكثرها - وحكمه على سلوك شخصياته فى هذه القصص يقربنا من العناصر الثابتة فى رؤية نجيب محفوظ، والتى سبق أن تحدثنا عنها فى الفصل السابق. ولن نقوم بتتبع كامل لتعليقات نجيب محفوظ وعلاقتها بالعناصر الثابتة فى رؤيته لأنها من الكثرة بحيث تحتاج إلى دراسة منفصلة، ولكننا سنكتفى فى هذا المجال بضرب عدة أمثلة توضح الظاهرة وإن كانت لا تتبعها.

يقدم لنا المؤلف قصة «فتاة العصر» بمقدمة طويلة تصور الشاب المثالى فى نظره «هو شاب جميل الصورة، طاهر النفس، فاضل الخلق، له دين ومرءة وعفة وحياء، يحفظ القرآن ويستلهمه القول والعمل، ومقيم للصلاة زلقى وتقوى، ويؤتى الزكاة طاعة ورحمة، ويصوم رمضان تدينا وتطهرا، ومن يطلع على باطنه يجده صورة صادقة لظاهره، وقد وهبه الله ضميرا يحاسبه على الخطرة الحبيسة حسابه على العمل المحسوس، ويضرم فى نفسه حماسا وشوقا إلى المثل الأعلى.

وقد تسألنى أيها القارىء: هل هذا الذى تعنى أحد أشبال الاسلام الذين جاهدوا مع النبى الأمين فأقول لك كلا.. هو من شباب العصر الحاضر، وقد تهز رأسك باطمئنان الذى اهتدى إلى حقيقة المسألة وتقول: لا ريب أنه من أبناء الريف الطاهر الذى لم تلوثه حياة الحضر، فأقول لك إنه من المقيمين فى القاهرة منذ ثمانى سنوات على أقل تقدير، وأنه طالب بكلية الحقوق وأنه من أسرة صعيدية معروفة كريمة المحتد،

(٢٨) لمراجعة هذه القصة وما يليها من القصص التى يشار إليها، راجع فهرس القصص الملحق بهذا الكتاب.

(٢٩) راجع قصة «الذكرى» وفيها يلتقى البطل الفقير بالفتاة الأرستقراطية التى أحبها وهى تركب دراجة فتتهز نفسه اهتزاز نفسية

حسنيين فى موقف مشابه فى رواية بداية ونهاية، مجلة الرواية، ١٥ مارس ١٩٢٨، ص ٢٠٥ وما بعدها.

موفوزة الثراء، عظيمة الجاه، فلا يمنعه من الاستهتار لو أراد فقر ولا ضرورة. وقد يأخذك العجب وتستبد بك الحيرة ويداخلك بعض الشك في أنني لم أتوخ الدقة في وصفه، أو أنني أغض الطرف عن بعض نقائصه غرض من يركى عروسا، ولكنني أؤكد لك، أنني لم أجاوز في نعته قوله الحق، وأنه شاب فاضل حقا، ميزته سجاياه الجميلة عن جمهرة أمثاله من الشبان، فهو لا يشرب الخمر ولا يرقص ولا يدخن، ولا يغازل الطالبات والمعلمات.. ولا دخل المسرح إلا مرة واحدة ليشاهد رواية يوليوس قيصر التي كانت مقررة حينذاك على طلبة البكالوريا، وهو في حياته العامة والخاصة كالعابد القانت.. لأنه يصح أن يقال فيه ما قيل عن الفيلسوف «كانط» أنه لا حياة له...»^(٣٠)

وقد تعجب أيها القارئ وتأخذك الدهشة من هذه المقدمة الطويلة التي يقدم بها المؤلف لقصته، والتي يقلد بها أسلوب طه حسين في حوار أرسطى يصلح مقدمة لبحث قضية فلسفية، وقد يخفف من دهشتك تصورك أن هذه المقدمة ضرورية إلى أقصى حد للقصة، وقد يخفف هذا من عجبك ودهشتك ويحملك على هز رأسك هزة العارف المقدر، ولكنني أصدقك القول حين أقول لك أن هذه المقدمة ليست ضرورية للقصة، وكان يمكن أن تستغنى عنها القصة تماما، فالكاتب يخبرنا مباشرة بعد هذه المقدمة بأن مسار الشخصية وطابعها قد تغير تماما، «ولكن قدر لحياته غير ما أراد، ووقع له ما لم يدر في خلد إنسان»^(٣١).

وإذا كان القارئ قد أصيب بالدهشة من هذه المقدمة الطويلة، فاعتقد أنه سيصدقني حين أذكر له أن صورة الشاب المثالي هذه تكاد تكون تلخيصا للإنسان الناجي عند نجيب محفوظ والذي سيطر على شهواته المادية وطموحه الدنيوى من أجل عقيدته ومثله الأعلى وخلاص روحه.

وإذا كان تقرير المؤلف عن بطل قصة فتاة العصر يمثل الانسان المثالي والناجي فإن قصة «الكرة»^(٣٢) تعرض علينا نموذج الانسان المرفوض، ويتمثل هذا النموذج في الأستاذ حمدي الذي أرسله والده ليتعلم على نفقته في باريس، والذي كان يجب أمه

(٣٠) مجلة الرواية، أول نوفمبر ١٩٣٨، فتاة العصر، ص ١٠٥٥.

(٣١) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٣٢) مجلة الرواية، أول مارس ١٩٣٩، ص ١٧٠ وما بعدها.

و«يحقد على والده»، والذي أعاده والده إلى مصر قبل أن يكمل تعليمه لأنه كان ينفق نفوقه فى «حانات باريس»، وكان فى مصر وهو يتعلم «يرتاد المواخير، وكان حمدى حزينا على عودته من باريس، ولم يكن حزن حمدى نابعا من حرصه على مستقبله ولكن لأنه «ترك بها (باريس) قلبه المفتون، وحبه المضطرم، وجنته المفقودة، ودينا أحلامه، ومرتع جنونه، حتى لكأنه ترك بها عالما طليقا لا يخضع لقانون أو تقليد إنسانى»^(٣٣).

وكان مصدر فشله فى باريس أنه التقى فيها بمرجريت وهى «فتاة ريفية حسنة، فآمن بمرجريت، وكفر بكل شىء» «ولما كانت الفتاة فقيرة بئسة، فقد آمن بالشيوعية، ولم يحاول قط فهمها أو دراستها، ناسيا أو متناسيا أنه واحد منهم (الشيوعيين)، كفرا بالله ويرسله وازدراء للأخلاق والفضائل»^(٣٤).

ويمثل حمدى على هذه الصورة الإنسان المرفوض من نجيب محفوظ لتهالكه على لذات الحياة المادية وتسخير حياته من أجلها، وحرصه عليها، والحادة المرتبط ارتباطا وثيقا بما يسميه المؤلف بشيوعيته.

أما صورة المرأة المثالية فتكمن فى المرأة الأم التى تضحى بلذات جسدها من أجل أبنائها كما تمثلها صورة الأم فى قصة ثمن الأمومة التى سبق أن أشرنا إليها، أما المرأة المرفوضة فيكفى أن تأخذ فتاة موعدا للقاء مع شاب حتى يغمرها المؤلف بصفات الابتذال والسقوط^(٣٥).

وفى قصة «الحظ» يحدثنا نجيب محفوظ عن رأيه بصورة مباشرة فى اليانصيب وهو صورة من صور المغامرة فيقول: «واليانصيب مغامرة حقيقية تجذب الناس على اختلاف طبقاتهم، فيشارك فيه بعض الأغنياء للتلهية ومدافعة الملل، وإيقاظ العواطف التى ران عليها الشعب والسأم، ويساهم فيه آخرون منهم طلبا للمزيد، واشباعا لغريزة

(٣٣) نفس المرجع، ص ١٧٢.

(٣٤) نفس المرجع ص ١٧٣.

(٣٥) راجع على سبيل المثال قصة «قناع الحب»، مجلتي، ١٥ أغسطس ١٩٣٧ ص ١٢٣ وما بعدها، ويكتب اسم الكاتب فى هذه القصة على هذه الصورة، بقلم «نجيب محفوظ خريج الجامعة المصرية»، كما سبق وأضاف الكاتب لاسمه فى قصة أخرى، لقب ليسانسيه آداب.

التملك التي لا تعرف الشيع أما أغلبية مردييه فمن الفقراء الحاليين»^(٣٦) ويذكرنا هذا الحديث بحديث آخر مباشر للمؤلف تحدث فيه عن القمار حديثا مباشرا أيضا في رواية «خان الخليلي»، وهو يعلق على انغماس رشدي «وشلته» في القمار^(٣٧).

وتحمل هذه القصص أيضا الكثير من آراء المؤلف التي سبق الإشارة إليها في فصل جذور الرؤية، وخاصة عن الحب، وطبيعته وأثره، والعلاقة بينه وبين الغريزة الجنسية، كما تركز بصورة خاصة على موت الأب وأثره، وطبيعة الوراثة، وأمراض القلب.. مما يحتاج لدراسات منفصلة.

٤

لعل أخطر ما يميز هذه المجموعة من قصص نجيب محفوظ الأولى يتمثل في سيطرة الطابع التجريبي على هذه القصص، ويكشف هذا الطابع التجريبي عن نفسه في ظواهر ثلاث، الظاهرة الأولى هي أنها تكاد في غالبيتها تمثل روايات طويلة اختصرها المؤلف واختزلها لتأخذ شكل القصة القصيرة، أما الظاهرة الثانية فتتمثل في أن هذه القصص تعتمد في بنائها على المفارقة العجيبة والمدهشة، وأما الظاهرة الثالثة فتتمثل في سيطرة المؤلف سيطرة كاملة على هذه القصص، وحضوره حضورا كاملا يبدأ من عنوان القصة حتى خاتمتها.

وقد أدى الخلل في مفهوم المؤلف بين القصة القصيرة والرواية، وهو خلط وقع فيه كل كتاب القصة القصيرة في بداية ظهورها، إلى تحول القصة القصيرة من لحظة إضاءة مركزة تركيزا بالغاً لموقف أو شخصية، إلى سرد كامل لتاريخ حياة الشخصية، ونجيب محفوظ لا يكتفي أحيانا بسرد تاريخ الشخصية وحدها، ولكنه يضيف إلى ذلك تاريخ أسرتها أيضا، وفي قصة «حكمة الحموي» - التي سبق أن أشرنا إليها يشير المؤلف إلى تاريخ أسرة البطل، ويرتد بهذا التاريخ إلى ماضي هذه الأسرة منذ خمسين عاما، وتأتي بداية القصة على هذه الصورة «كان قبل خمسين عاما علما على الفضل والجاه والأدب،

(٣٦) مجلة الرواية، ١٦ أكتوبر ١٩٣٧، ص ١١٢٢.

(٣٧) خان الخليلي، الكتاب الذهبي، القاهرة، يوليو ١٩٥٢، ص ١٢٠.

وعنوانا للكرامة والرجولة والهيبة، لأنه كان لقب أسرة ذات محمد وصيت في الجاه والعلم.

وقد يسأل سائل كيف قدر لتلك الأسرة المجيدة أن تنتهي إلى تلك النهاية الأليمة من النسيان، وكيف أمسى اسمها أجوف لا مفهوم له وقد كان ملء الأفواه، والأسماع. ولذلك أسباب كثيرة مما يدهش لها ويفزع بها الرجل العادى، ويتقبلها الحكيم بعدم الإكتراث والانزعاج، ولا أحب أن أذكر منها شيئاً فحسب الناس ما يوزع قلوبهم من المموم والمتاعب، ولكن أروى قصة واحد من أبناء هذه الأسرة، ورث عنها نباهة ذكرها وسمو نبتها، ولعله كان يملك من جميل الفرص ما يستطيع أن يحى به بعض مجد أسرته الأدبى، ويأخذ اسمه على الأيام، ولكنه ارتضى في حياته بالانزواء، وقنع عنها بالنسيان والله وحده أعلم بما كان في عمله من الحكمة والهديان»^(٣٨).

ولعل ما يثير الدهشة في هذه المقدمة الطويلة التي حرصنا على تقديم جزء كبير منها أنها لاتفيدنا كثيراً عن أسرة الحموى، إلا أنها أسرة عريقة في مجدها، كما أنها لاتساعدنا على فهم الشخصية أو النفاذ إليها، ولكنها تحولت إلى نوع من التبرير لكتابة القصة أشبه بالتبرير الذى يقدمه أحيانا راوى الحكاية الشعبية، «من كونها لو كتبت بالأبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»، وقد يسمع الانسان مثل هذه الحكاية الشعبية بعد ذلك فلا يجد فيها أى عبرة على الاطلاق.

وتبدأ قصة «ثمن الضعف» بمجموعة من المقدمات الغريبة حقا، والتي تتصل بحياة البطل وتاريخ أسرته، وهو يبدأ هذه المقدمات بالحديث عن بيت الأسرة، الذى «صار من الآثار القديمة التي لا يؤبه لجمالها بعد أن كان تحفة القرن الماضى، إذ هيهات أن تذوق في نظر الذوق الحديث، هذه الحيطان العالية الضخمة التي تشبه جدران الحصون والقلاع، وهيهات أن تتقبل عين قبولاً حسناً مثل هذا الفناء الوحشى المتسع الذى هو أشبه ما يكون بأقبية المقابر»^(٣٩) وطبعى أن تكون الإقامة في مثل هذه البيت عسيرة على من لم يأنس إليه، وينتقل المؤلف إلى الحديث عن الذكريات

(٣٨) المجلة الجديدة الأسبوعية، الأرباء ١٨ مارس ١٩٣٦، ص ٢٤.

(٣٩) المجلة الجديدة الأسبوعية، ص ٣٠.

التي تطوف بأنحاء هذا البيت والتي «تفعل بالخيال فعل المخدرات»، وتتمثل هذه الذكريات المسكرة الرائعة في لبس العمامة كلباس رسمي للرأس، و«الحمار يحتل مكان القطار»، «وهاتيك النسوة الجميلات المخدرات مسجونات يعلو حور عيونهن روح سأم وكسل».

ثم يحدثنا المؤلف عن «رجل» من الغابرين سكن هذا البيت، ثم توارثه من بعده أبنائه وحفدته حتى انتهى آخر رب من أرباب هذه الأسرة ويمثل والد بطل القصة، ويبدأ الكاتب بعد ذلك في الحديث عن رب الأسرة، وكيف «نشأ في صباه نشأة هذه الاحياء البلدى في الزمن القديم، ثم أصبح فتوة، وكان زوجا من الأزواج الذين لا تنقضى ليالى زفافهم إلا بموت غريم. وغيره الزواج والزوجة، وكسرت الشرطة شوكة الفتوات، فاشتغل بالتجارة، وفي ذلك الوقت وقع شيء عجيب لمن كان في سنه ذلك أنه خلف طفلا...»

وبعد كل هذا الكفاح والاستطراد عن الزمن القديم وأهله، وعن والد الطفل وما حدث له في حياته، يبدأ المؤلف في الحديث عن تربية الطفل وكيف نشأ في رعاية أم عجوز «تحميه حب العبادة» و«أب صارم سريع الغضب كبير الشراسة» فإذا خرج الأب أصبح سيد البيت، ولما نزل إلى الحارة كان ضعيفا بالقياس إلى صبيائها فاتخذ أحدهم حاميا له، وكان صبيان الحى يسمون هذا الصبى القوى بالفتوة، ويكبر هذا الفتوة فيما بعد ويصبح ضابطا، ويختطف من بطل القصة حبيبته «هنية»، ونعمة الضابط الفتوة الذى يختطف الحسناء، ستتردد في أدب نجيب محفوظ كثيرا في المستقبل، وكان بطل القصة «يتمثل في المدرس صورة الأب، فلا يستطيع التكلم ويبقى ساكنا مضطربا» و«دارت الأيام» وتوظف بالبكالوريا، ولم يكن شيء في حياته يهدد حياته كموظف فهو خواف رعديد لا يجراً (؟) على مخالفة رئيس أو معاندة زميل... إلخ»^(٤٠)

مثل هذه المقدمات الطويلة التي يلجأ إليها الكاتب، قد تصلح خلفية لكتابة رواية طويلة، أما بالنسبة لقصة قصيرة فهي لا تمثل عملا لا ضرورة له فحسب ولكنها تمثل

(٤٠) كل ما بين الأقواس من المرجع السابق، ص ٣٠-٣١، ولراجعة أمثلة أخرى على هذه المقدمات الطويلة التي تمثل استطرادا لاجدى منه، راجع قصة «الحظه» التي سبقت الإشارة إليها، وراجع قصة إخوان الطفولة بمجلة الرأية، أول يوليو ١٩٢٨، ص ٥٨١ وما بعدها.

عملا سلبيا ومعوقا. وفي بعض قصص هذه المجموعة يبدأ المؤلف بالدخول مباشرة إلى حكاية قصته، ولكنه يتوقف بعد قليل، لنواجه من جديد بالتاريخ الكامل لشخصيته.

والكاتب الذي يكتب رواية مضغوطة في شكل قصة قصيرة بهذه الصورة عليه أن يلجأ مباشرة إلى أسلوب الحكاية الشعبية، ولا يدخل في قدرته أن يترك الفعل حرا في القصة يتحرك من موقع الحضور، ولكنه يلجأ دائما إلى الماضي وإلى صيغة كان وقد كان، وقد لا يصور فعل الشخصية ولكنه يكتفى بتقريره والحكم عليه بالبراءة والإدانة، والمؤلف لا يتوقف في هذه القصص عن الإدانة الاخلاقية لشخصياته والحكم عليها، وهو لا يكتفى بوصف أفعالها ولكنه يصف حديثها أيضا ويحكم عليه، وطبعي أن تخلو مثل هذه القصص من الحوار أو على الأقل تنفر منه إلى أقصى درجة، وفي قصة حكمة الحموى التي سبقت الإشارة إليها يهرب المؤلف من مواقف الحوار على هذه الصورة، « وكان له رأى في الأدب » ثم يعبر هو عن هذا الرأى بلغته كمؤلف دون أن يحدد خصوصية اللحظة التي قال فيها الحموى ما قال ولا كيف قاله.

وتظهر هذه الشخصيات بصفات عامة لا خصوصية لها، ويكتفى المؤلف في أحوال كثيرة بوصفها بأنها صورة طبق الأصل من صورة والدها مثلا، وكأنه وضع لنا صورة الأصل حتى يمكن لنا القياس عليه، أو يلخص طبيعتها في لفظة واحدة فيصفها بأنها عصبية، أو شرسة أو مبتذلة وكأن مثل هذه الصفة تمنح الشخصية خصوصية بين ملايين الشخصيات التي تشترك معها فيها، وقد يحكم المؤلف على نفس الشخصية بأكثر من حكم، وقد تتناقض الأحكام التي يقدمها المؤلف عن الشخصية لأنه يرتب على كل فعل يقدمه حكما عاما جديدا قد يتناقض مع أحكامه السابقة، والكاتب ينفر نفورا كاملا من أن يترك أى شخصية من شخصياته تحكى ما حدث لها على لسانها، لأنها في هذه الحالة ستعرض الحكاية ولا تقررها، وهو ما لا رغبة للمؤلف فيه ولا قدرة له عليه، وهو يعرض كل تاريخ الشخصية في قصة قصيرة.

وقد سبق أن أشرنا إلى تنبيه الكاتب لنا إلى كون قصة « ثمن زوجة » قصة وقعت بالفعل، وتشير خاتمة القصة إلى أنه سمعها من صاحبها الذي غدا لا يفارق الحانة ليل نهار، وكم كان جميلا لو ترك الكاتب صاحب القصة المخمور يقص علينا حكايته

بنفسه، ولكنه ألغى حضوره إلغاء كاملاً، وقص الحكاية بأسلوب الغائب، ولن تكون قادراً على اكتشاف ما يزعمه المؤلف من سماعه للقصة من صاحبها إلى أن يخبرك الكاتب بنفسه بذلك في نهايتها، «والحق لا تقع على تبعة بدايتها ولا نهايتها فهكذا يرويها البطل المحزون الذى غدا لا يفارق الحانة ليل نهار، وكم تمنيت لو كان كاتبها كما كان راويها، لأنى وأسفاه لا أستطيع معها أحاول أن أبلغ بعض ما يبلغ من صدق الرواية وقوة التعبير»^(٤١).

وفي قصة «القيء» التى سبقت الإشارة لها أيضاً تبدأ الأحداث وقد أحيل سعادة سعيد باشا كامل إلى المعاش، وقد كنا نتوقع فى مثل هذه القصة أن يعرض لنا المؤلف ذكريات بطلها على لسانه، وبأسلوب الاسترجاع، ولكن المؤلف يلغى بعد المقدمة الضرورية وجود سعيد باشا، ويبدأ سرد القصة بنفس أسلوبه التقليدى «يرجع به الخيال إلى عهد كان سعيد أفندى كامل كاتباً بالأرشيف فى الدرجة الثامنة المخفضة، وكان يقيم بمنزل فى عطفة الجلاء... إلخ».

وإذا كان تقديم المؤلف لرواية مختصرة فى شكل قصة قصيرة قد ترك آثاراً سلبية على قصصه، فإن قيام بناء هذه القصص على المفارقة والمفاجأة قد ترك بصماته الواضحة أيضاً، وأولى هذه البصمات أن المؤلف الذى يريد لك أن تعجب وتدهش لا يفكر فى تفسير الحدث لك أو تبريره أو التمهيد لوقوعه، أو إخضاعه لطابع الشخصية، لأنه لو فعل ذلك لكان وقوع الحدث طبيعياً ولما حمل لك الدهشة المطلوبة، ولا تمكنت منك الحيرة والدهشة من عجائب القدر، وغرائب الحياة. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف يدعونا إلى الدهشة بما لا نستطيع أن ندهش منه ويكثر من استخدام لفظ القدر والحظ والمصادفة والبخت وأمثالها، مبرر ودون مبرر حتى يضعنا فى جو المفارقة الحقيقية والمفتعلة التى يريد لنا أن نوضع فيه، كما يستجدى تأثر القارى بأسلوب مباشر خطابى على لسانه أو لسان شخصياته، بالاكثار من ألفاظ الندبة والاستغاثة من مثل، واعجبا، وامصيتاه، وأسفاه... إلخ».

ولامتداد الزمان فى هذه الحكايات على هذا المدى الزمنى الطويل الذى أراده

المؤلف لنفسه ولقصصه، يصبح من المستحيل على كاتبها أن يربط بين الأحداث وأن ينتقل من زمن إلى زمن، ولا تقع الأحداث في شكل حتمى وضرورى، ولكن الكاتب يختار من الأحداث ما يريد دون رابطة سببية واضحة، وتصبح الوسيلة الوحيدة للربط بين هذه الأحداث التي لا تريد أن تترايط، أن يلجأ الكاتب إلى نفس الصيغ التي تلجأ إليها الحكاية الشعبية للربط بين الأحداث واختصار الزمن مثل، ودارت الأيام، ومرت الأيام، وحدث ذات يوم، ومر زمان.. إلخ^(٤٢).

والظاهرة الثالثة التي تميز هذه المجموعة من القصص هي ظاهرة الحضور المكتف للمؤلف، وإذا كان مفروضا في القصة الجيدة ألا نشعر بحضور المؤلف إلا بأسلوب غير مباشر ومن خلف ستار الصورة التي يقدمها، بحيث يقتصر الوجود المباشر على الصورة وحدها، فإن وجود نجيب المباشر، وقبضته القاسية تسيطر على كل شيء وتحكمه. وتبدو قبضة نجيب القاسية إبتداء من العنوان الذي يقصد به الإشارة والإشارة إلى المفارقة والمفاجأة غالبا، مثل «مأساة الغرور»، «ملوك جوف الأرض»، «ثمن الضعف»، «راقصة من برديس»، «قناع الحب»، «الحظ»، «الدهر المعلم»، «الأرجوز المحزن»، «القيء»، «امرأة في رجل»، «قتيل برئى»... إلخ.

أما أثر قبضة نجيب على بناء القصة نفسها فيتمثل في أن أغلب هذه القصص أصبح مكونا من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول مقدمة القصة وهي تخص المؤلف وحده، ويتوجه فيها بحديثه إلى القارى مباشرة شارحا لفلسفته في الحياة متحدثا عن رأيه في هذه المشاكل، مستشهدا بأراء الفلاسفة الآخرين، متخيلا نفسه في حوار مع القارى متلقيا الأسئلة المتوهمة ومجيبا عليها، أما الجزء الثانى فخاص بالقصة التي يقدمها الكاتب، وأما الجزء الثالث فيمثل خاتمة القصة وهو جزء خاص بالمؤلف أيضا مثله في ذلك مثل الجزء الأول، وفيه يعود المؤلف إلى الحديث مباشرة إلى القارى عن مغزى القصة ودلالاتها إن كان لها مغزى، وحين لا يتوفر لها المغزى يختلق لها المؤلف مغزى ودلالة. والجزء الأول والأخير يمثلان إضافة سلبية للقصة لا ضرورة لها ولا مبرر، ولا يتصلان بطبيعة الفن ووظيفته.

(٤٢) سبق ورود مثل هذه الصيغ في المتقطعات التي أوردناها سابقا من قصص المؤلف.

ولا يفلت الجزء الثاني الخاص بالقصة من قبضة المؤلف، فهو يتحكم تحكما قاسيا في الحدث والشخصية، ويقطع السرد للإدلاء بتعليقاته على الأحداث التي تقع، ويطلق على الشخصيات أحكاما أخلاقية قاسية، وعلى الأبطال أيضا، ويحكم على الشخصيات بالسقوط والابتذال أو بالفضيلة والعفة طبقا لقيمه الخاصة، حتى القبلة يميز فيها بين قبلة حب طاهرة، وقبلة حب فاسقة...إلخ.

٥

ليست اللغة أداة لتوصيل الأدب وحده، ولكنها الوعاء الحامل لكل فكر الانسان وعلمه وثقافته، وتتحدد اللغة طبيعة نوعية خاصة بحسب المجال الذى توظف فيه، وطبيعة الأدب النوعية تكمن في تجسيد الصورة بكل ملامحها الجزئية الخاصة، ولذلك تنفر اللغة الأدبية من التقرير والتعميم والمباشرة، كما يتحدد جمالها لا من قيمتها الذاتية ولكن من قدرتها ونجاحها في نقل جزئيات الصورة التي يرادها أن تنقلها.

وفي حديثنا السابق عن مجموعة القصص موضوع الدراسة وجدنا نجيب محفوظ يوظف اللغة بصورة قد لا تتفق أحيانا مع اللغة الأدبية المثالية، فهو لا يعرض علينا الصورة مجسدة، وفي لحظة حضور، ولا يتركنا في مواجهة فعل الشخصيات وحوارها ولكنه يصف الفعل بنفسه ويلخصه منطلقا من الزمن الماضى، ومن منطلق فعلت الشخصية وكانت قد فعلت، وقالت وكانت قد قالت، وهو يقرر أفعال الشخصيات وأقوالها ولكنه لا يصورها، ويحكم على الفعل والشخصيات ويحكمها أخلاقيا وبصورة مباشرة، ويعمم صفاتها ولا يخصصها، ولا يصور الشخصية في موقف خاص ولحظة زمنية خاصة، ولكنه يعمم صفتها في كل زمان ومكان، بل يصنف طبيعتها في نموذج لا يضمها وحدها في لحظة زمنية وشعورية خاصة، ولكن يضمها ويضم غيرها بصورة مطلقة، ويتوجه بخطابه مباشرة إلى القارى محاورا له، ناصحا، وواعظا، داعيا له إلى التأثر والتماس العبرة بالحوار المباشر، وصيغ التعجب، والندبة وغيرها من الأساليب الخطابية، ومستشهدا له بأقوال الفلاسفة لكى يقنعه بصواب رأيه أو عمق حكمته...إلخ.

أما المنطلق الثاني الذي تنطلق منه لغة نجيب محفوظ والذي يحتاج إلى نقاش طويل، فهو نظرتة إلى اللغة لا باعتبارها أداة توصيل، لا يمكن قياس جمالها إلا بقدرتها على أداء وظيفتها، ولكن على اعتبار أن هناك أساليب جميلة في ذاتها، وأن جمال الأسلوب جمالا مطلقا على هذه الصورة يمكن الوصول إليه بالصنعة والافتعال وغالبا ما يغطي هذا الجمال السطحي المفتعل عجزاً أسلوبيا واضحا، يتعرض له الأدباء دائما وهم مازالوا في طور النشأة، يجربون لغتهم وأدواتهم، ولكنهم لم يستطيعوا بعد تطويعها والسيطرة عليها، وقد سبق أن أشرنا إلى محاولة نجيب محفوظ تقليد أسلوب طه حسين في قصة من قصصه، ولكن بصمات أسلوب المنفلوطي تبدو أكثر وضوحاً وظهوراً.

وتطرح هذه الظاهرة الأسلوبية نفسها في قصص نجيب محفوظ في صورة صيغ «بلاغية» تطرح كغاية جمالية في ذاتها، وهي غالبا غير هامة في عملية التوصيل وقد تكون عائقا لها، وتكرر هذه الصيغ في مجال وصف الطبيعة الجامدة والحديث عن الحب وفي قصة «فترة من الشباب» يبدأ المؤلف القصة بوصف الحى الذى انتقل منه البطل فيقول: «انتقل مع الأسرة من الحى الذى ولد فيه، والذى أمضى بين ربوعه اثنتى عشرة سنة لا يريم عنها، جاعلا منها ميدان لعبه، وعمله المدرسى، إلى حى لم ير مثله في الأبهة والرونق، ولم تعد عيناه تقع على ما كانت تألف من الأزقة الملتوية، والأحوال المكدسة والصبيان الحفاة، وهم يزعجون الناس بضجيجهم وشطارتهم، والفتيات ذوات الضفائر المرسله والخمر المزركشة»^(٤٣). ومثل هذا الوصف المفتعل والمعمم على هذه الصورة لا يوصل إليك شيئا أكثر من حقيقة واحدة تتمثل في انتقال البطل من حى إلى حى جديد، وقد تعجب لما خص به المؤلف صبيان الحى، فجعلهم حفاة عراة، في حين خص الفتيات بقدر كبير من اليسر جعلهن جميعا قادرات على لبس الخمر المزركشة.

وتبدأ قصة «راقصة من برديس» التى سبقت الاشارة إليها بوصف الطبيعة بنفس الأسلوب، «غاصت حمرة الشفق في سحب الليل الدكناء، وبانت جبهة البدر خلف الأفق الشرقى كأنها فكرة نيرة تبتد ظلمات الشك والحيرة، وخيم على الكون سكون

(٤٣) السياسة، ٢٢ يوليو ١٩٢٢، ص ٧.

رهيب لم يزعجه إلا تدفق ماء النيل وصخب اصطفاقه بأقطار السفينة الشراعية الراسية المتأهبة للرحيل»^(٤٤) مثل هذا الوصف مقصود لذاته مفصول عن جو القصة وأحداثها، وصف مجاني بلا ضرورة سوى المتعة الجمالية المطلقة التي يتصور المؤلف أنه يقدمها إلينا.

وفي قصة قناع الحب يصور المؤلف طبيعة الحب الذي يربط بين بطل قصته وبطلتها على هذه الصورة، «وياله من حب، إنه حب الروح والأمانى، إنه الخيال السامى تسكن إليه النفس المعذبة المحرومة، إنه النسمة الهادية تهب على نفس مكتوية باللظى، إنه حلم السعادة فى يقظة قلب بائس أرق»^(٤٥). وإذا كان مفروضاً أن المؤلف يصور بهذه الصورة لحظة خاصة فى تاريخ علاقة حب بين رجل وامرأة لكل منها طبيعته الخاصة، فلا أعتقد أنه ساعدنا كثير بمثل هذا الأسلوب.

وفى قصة «الذكرى» يصف الحب على لسان بطل قصته فيقول، «إنه ليذكر هذا الآن فيعجب لهذا الحب الغريب الذى هو فلسفة الشباب الشاملة، والذى يتسامى إلى معارج التصوف والتجلى، وينحط إلى مهاوى القسوة والانانية والقذارة، وتكمن خلف جميع أوجهه الغريزة التى هى أمضى سلاح فى يد الحياة»^(٤٦).

مثل هذا التعميم القريب إلى لغة المؤلف من أى لغة أخرى، والذى لا يعطى ذكريات البطل أى خصوصية، لا يفيد القصة كثيراً، وكل أهميته أنه يذكرنا بمقالة للمؤلف عن «الحب والغريزة الجنسية» قال فيها كلاماً مشابهاً لهذا الكلام.

والظاهرة الثانية الرئيسية التى يتمثل فيها سعى المؤلف إلى صيغ جمالية شكلية لذاتها تظهر فى كثير من الجمل الجاهزة التى كثر استعمالها حتى جفت ونضبت، والمؤلف يستمد هذه الجمل من القرآن الكريم أو من الشعر العربى، أو المثل العامى ويضيف المؤلف إلى نقله لهذه الصيغ استخدام المترادف أحياناً، بل ويصل إلى مستوى المحسنات البديعية. ومن صور استخدامه للصيغ الجاهزة قوله يصف حركة فتاة غاضبة

(٤٤) المجلة الجديدة الاسبوعية، ابريل ١٩٣٦ ص ٢٣.

(٤٥) مجلتى، ١٥ أغسطس ١٩٣٧، ص ١٢٤.

(٤٦) مجلة الرواية، ١٥ مارس ١٩٣٨، ص ٢٠٩.

من زميلتها فيقول أنها «لوت عنها كشحا»، ويصف رجلا تراه نفس الفتاة من ظهره بهذه الصورة، «فلم تروجه الطارق، ولكنها شاهدت دبره وهو متجه إلى الداخل»^(٤٧).
ويصور على لسان إحدى شخصياته طبيعة سكان الأحياء الشعبية بهذه الصورة، فهم «قوم يعيشون حياة كلها حب ومتعة، ولا يحملون إلا بأحلام الهوى ولا يقلقهم إلا خاطر النراق، وكيد العاذلين، وكأنهم بنأى عن العالم وهمومه وكأن الدهر عاهدتهم فلا يصيبهم إلا بما شاءوا»^(٤٨).

وفي قصة «الحظ» يصف بطلها ابنة عمه وزوجته بقوله. أما ابنة عمي فأعوذ بالله من شر ما خلق، ويصف والدها بقوله: «فسار في الأرض مختالا فخورا» ويصف موقف ناظر مدرسة حين وعد مدرسا بزيادة راتبه بقوله: «فوعده خيرا وهو كظيم»^(٤٩)، ويقارن بطل قصة الذكرى بين زمنه وزمن أخيه الصغير فيقول: «تلك أيام خلت أما أيامكم»^(٥٠)... الخ.

وهو يصف وضعية بطل قصة أول أبريل بقوله: «إلا أن طارنا من الحدثان حدث له»، وأنه أصبح «على شفا جرف هار» من الخراب والدمار، والتجار متدمرون فزعون، يطالبون ويلحفون» و«يطبعون على آذانهم فلا يسمعون»، والبطل لا يملك إلا الإستسلام و«النزول على حكم المقادير»^(٥١)، وفي قصة «ثمن زوجة» يعلن الحلاق للزوج عن شكه في زوجته بقوله «إن بعض الظن إثم»، ويعلن الزوج عفوه المدعى عن زوجته بقوله «ارتدى ثيابك ياسيدتي واطردى عنك الرعب فلا خوف عليك ولا أنت تحزينين»^(٥٢).

ولن نحاول في هذا المجال تتبع الصيغ الجاهزة، أو صور الترادف في قصص نجيب محفوظ فذلك موضوع يحتاج إلى دراسة منفصلة ومتخصصة ليست هذه الدراسة مجالها،

(٤٧) المجلة الجديدة الأسبوعية، الجمعة ١٩٣٤/١١/٢، قصة ملوك جوف الأرض، ص ١٦، ص ١٧ على الترتيب.

(٤٨) المجلة الجديدة الأسبوعية، قصة الحلم واليقظة، الجمعة ١٩٣٤/١١/٣٠، ص ١٨.

(٤٩) مجلة الرواية، ١٩٣٤/١٠/١٦، ص ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥ على الترتيب.

(٥٠) مجلة الرواية، ١٩٣٨/٣/١٥، ص ٢٠٦.

(٥١) مجلة الرواية، أول فبراير ١٩٣٨، ص ٣٦، ص ٣٤، ص ٣٩ على الترتيب.

(٥٢) مجلة الرواية، ١٩٣٨/٦/١٥، ص ٥٤٦، ص ٥٥٠، على الترتيب.

وغاية ما نحب أن نشير إليه أن هذه الصيغ الجاهزة لا تكتفى بتعميم الصورة التي يقدمها المؤلف، ولكن تعمدها أحيانا يؤدي إلى مواقف بالغة الافتعال ولا تخلو من ركافة، وقد سبق أن أوردنا وصف المؤلف لأحد المنازل القديمة بمثل هذه العبارة المتكلفة، «إذ هيئات أن تذوق في نظر الذوق الحديث هذه الحيطان العالية الضخمة»، ويصف سعى أم لتزويج بناتها نظرا «لأزمة الزواج، ونضج الفتيات»، على هذه الصورة، وكن «يسعين إلى اصطياد الأزواج، ولو أدى ذلك إلى جرح كبريائهن، ونكس أذقانهن^(٥٣)».

ونحب أن نشير أخيرا إلى أن لغة نجيب محفوظ في هذه القصص، مع ادعائها «البلاغى» لا تخلو من مظاهر كثيرة من مظاهر الخطأ الدلالى والنحوى والصرفى.

٦

إختار نجيب محفوظ قصص مجموعة «همس الجنون» من قصص نشرها في الفترة ما بين سنة ١٩٣٧ إلى سنة ١٩٤٥^(٥٤) ومعنى ذلك أنه تجاوز في اختياره لقصص المجموعة فترة بداية نشره لقصصه والممتدة من سنة ١٩٣٤، إلى منتصف ١٩٣٧. وقد أعاد المؤلف نشر قصصه بنصها دون تعديل إلا ما سبق أن أشرنا إليه من نشره لقصة الشر المعبود مرتين بعد تعديلها واختياره للقصة المعدلة لنشرها في «همس الجنون» وتغييره لعنوان قصة أخرى وهى «أكل العيش يجب»، وإعادة نشرها في همس الجنون بعنوان «من مذكرات شاب». وإذا كان نجيب محفوظ لم يقم بتعديل مباشر للقصص التي نشرها في همس الجنون، فإن اختياره لبعض قصصه لنشرها واغفاله لبعضها الآخر يتضمن حكما غير مباشر على القصص المختارة، والقصص التي لم تنشر، ويتضمن حكما بتفوق وأفضلية القصص المنشورة في مجموعة همس الجنون على القصص التي أهملها المؤلف ولم ينشرها.

وإذا كانت قصص نجيب التي كتبها في هذه المرحلة عموما تدور حول محاور ثلاثة

(٥٣) المجلة الجديدة الأسبوعية، ١٩٣٤/١٢/١٤، قصة «البحث عن زوج»، ص ١٤.

(٥٤) راجع فهرس القصص الملحق بنهاية الدراسة.

هى القصة الخبر، والقصة التى تعتمد على المفارقة العجيبة والمدهشة، والقصة الوعظية، فان قصص مجموعة همس الجنون تدور حول قصة المفارقة، والقصة الوعظية؛ وتهمل أو تكاد تهمل القصة الخبر.

وتمتد قصص المفارقة الغريبة والعجيبة لتشمل أغلب قصص المجموعة وهى مستمدة من الواقع الذى كان يعيشه المؤلف، أما القصة الوعظية فينسبها المؤلف إلى مصر الفرعونية، أو يدعى نسبتها إليها. والقصد إلى المفارقة المدهشة والغريبة واضح من القصة الأولى التى يسمى المؤلف مجموعته باسمها وهى قصة «همس الجنون» ولكى يحقق المؤلف أكبر قدر من المفارقة لقصته جعل بطلها شخصية هادئة ومستقرة بصورة كاملة ليصبح أبعد الناس عن التعرض للجنون أو حتى القلق، وحتى يصبح جنون مثل هذه الشخصية عجيبا وغريبا وغير مبرر، وحتى تملكنا بصورة كاملة ونهائية غرابة المفارقة غير المتوقعة يصف المؤلف بطل قصته بقوله، «كان إنساناً هادئاً أخص ما يوصف به الهدوء المطلق. ولعله ذاك ما حبيب إليه الجمود والكسل، وزهده فى الناس والنشاط. ولذلك عدل عن مرحلة التعليم فى وقت باكر، وأبى أن يعمل مكتفياً بدخل لا بأس به. وكانت لذته الكبرى أن يطمئن إلى مجلس منعزل من طوار القهوة، فيشرب راحتيه على ركبته، ويلبث ساعات متتابعات جامدا صامتا، يشاهد الرائحين والغادين بطرف ناعس، وجفنين ثقيلين، لا يمل ولا يتعب ولا يجزع، فعلى كرسيه من الطوار كانت حياته ولذته. ولم يكن وراء هذا المظهر البليد الساكن حرارة أو حركة فى قرارة النفس أو الخيال، كان هدوءه شامل الظاهر والباطن، الجسم والعقل، الحواس والخيال، كان تمثالا من لحم ودم، يلوح كأنما يشاهد الناس، وهو بمعزل عن الحياة جميعا.

ثم ماذا؟!

حدث فى الماء الآسن حركة غريبة فجائية كأنما ألقى فيه بحجر.

كيف؟^(٥٥).

ولا شك أن كاتب القصة ادهشنا حقا بوصفه لبطل قصته، أدهشنا أولا بافتراض إمكانية وجود مثل هذا الإنسان الجماد المتحجر ظاهرا وباطنا، وأدهشنا ثانيا باختيار

مثل هذا الإنسان الجماد دون خلق الله جميعا لكي يصاب بالجنون، ثم أدهشنا ثالثا بادعاء أن المجنون شفى من جنونه تماما، وعاد ليمارس حياته الأولى كما كان قبل جنونه، إذا صح أنه كان يعيش حياة على الإطلاق. وتعرض مجموعة «همس الجنون» في معظم قصصها سلسلة متتابعة من هذه المفارقات الغريبة العجيبة والمدهشة التي تكشف غرائب الحياة ومفاجآت الأقدار وعبثها، وصروف الحياة وتقلباتها، فنجد في قصة «المهديان»^(٥٦) الزوج الذى يجب زوجته إلى درجة العبادة وحين تمرض بحمى النفاس يكاد يفتديها بحياته، «وقد عرف منذ اليوم الأول للمرض ما الخوف وما الإشفاق، وما الجزع، واندفع إلى استدعاء أعظم الإخصائين من الأطباء حملة الباشوية والبيكوية غير مبق على مال، أو ضان بثمين حتى اضطر إلى بيع الراديو وساعته الذهبية، ولو طلب إليه أن ينقل دمه إليها لأداه إلى آخر قطرة... وبالغ في ذلك فطلب من مصلحته أجازة كيلا يفارق المريضة. وكان يرقب أعين الفاحصين الأطباء ويسألهم، ويظالع وجه زوجه ساعة بعد ساعة ويسأل العرافين، ويزور أضرحة الأولياء ويفسر الأحلام ، ملتصقا الطمأنينة في مظانها جميعا»^(٥٧).

هذا الزوج المحب لزوجته على هذه الصورة، المتفاني في هذا الحب إلى درجة المبالغة، كما يصفه المؤلف، والذي تبلغ مبالغته في الحب، وتضحيته من أجله إلى مستوى التضحية بالراديو وبساعته الذهبية؛، يفاجأ وهو في أسمى درجات تفانيه ودون سابق إنذار بزوجه تهذى في مرضها باسم رجل آخر كان يحبها وينافسه في خطبتها، ويتحول الزوج المحب إلى زوج قاتل فيمنع الدواء عن زوجته حتى تموت ويقرر بعد مدة الترويح عن نفسه والهرب من ابنته بالسفر إلى لبنان، ثم يلقي بنفسه في البحر ليموت غرقا، وينقل المؤلف تعليقات البشر العاديين الذين لا يصلون إلى الأسرار، ولا يدركون عبث المقادير على انتحاره بقولهم: «ما رأينا إنسانا يحب زوجته كالمرحوم صابر، فلا هو صبر على فقدانها ولا احتل الدنيا بعدها، فقضى على نفسه بعد موتها بأيام... رحمها الله»^(٥٨).

(٥٦) المجموعة ص ٥٧ وما بعدها.

(٥٧) همس الجنون ص ٧٥.

(٥٨) المجموعة ص ٨٠.

وسنلتقى في استعراض المفارقات المدهشة في قصص المجموعة بالابن الذي يعشق أمه بعد أن تحولت إلى غانية وهو لا يعرفها^(٥٩) وبالزوج العجوز الكهل الذى يتوسل إلى عشاق زوجته الشابة ليعودوا إليها^(٦٠)، وبالأُم التي ترفض زواج ابنتها حتى لا تبدو كبيرة في السن، والتي تتورط في موقفها إلى حد تشويه سمعة ابنتها، وينتهى مصيرها إلى هرب ابنتها مع عشيق أمها وزواجها به^(٦١). وإلى الزوج والزوجة اللذين يصاب كل منهما بمرض الزهري دون أن يعرف أحدهما سر الآخر، وذلك نتيجة للخيانة المتبادلة وعلى طريقة وكما تدين تدان، وبالكيل الذى تكيل به تكتال^(٦٢)، وبنفس الطريقة نلتقى برجلين أرستقراطيين يعشق كل منهما زوجة الآخر ويختلى بها في الظلام في إحدى الحفلات وفي نفس الحجرة، وينتهى الأمر بلبس كل منهما جاكته الآخر، وتصبح المشكلة متمثلة في كيفية حصول كل منهما على جاكته من صديقه^(٦٣). كما نلتقى بطبيب شاب في أول عهده بممارسة الطب يظن نفسه مريضا بالتيفوئيد، ويفكر في الموت، ويستدعى أحد زملائه من الأطباء لمعالجته، ويكتشف الطبيب المعالج أن سبب مرض الطبيب الشاب هو تركه غليونه مشتعلا في جيب جاكته الأعلى^(٦٤).. الخ.

أما القصص الوعظية في المجموعة، فتتحدد في قصص ثلاث، مستمدة أو منسوبة إلى تاريخ مصر القديمة، وأولها قصة «يقظة المومياء»^(٦٥) التي تضعنا بقوة في أجواء رواية «كفاح طيبة» قهى تحدثنا عن باشا تركى مثقف ثقافة فرنسية، وهوى جمع اللوحات الفنية، يحقر المصريين، ويجلد فلاحا مصرية لأنه أختلس قطعة من اللحم المسلوق من طعام كلب الباشا، وتمضى القصة لتحدثنا عن اكتشاف أثرى اكتشفه أحد المصريين الجهلاء في أرض الباشا وبتصريح منه، وفي حضور ضيوف أجنب منهم أحد علماء الآثار الفرنسيين، ويدخل الباشا وعالم الآثار والمصرى مكتشف القبر إليه،

(٥٩) المرجع السابق ، قصة روض الفرج ، ص ١١٣ وما بعدها.

(٦٠) قصة نمن السعادة، ص ١١١.

(٦١) قصة نكت الأمومة ص ٢١٣ وما بعدها.

(٦٢) قصة المرض المتبادل ص ٢٦٠ وما بعدها.

(٦٣) قصة عبث أرستقراطى ص ٢٨٠ وما بعدها.

(٦٤) قصة مرض طبيب ص ٢٨٨ وما بعدها.

(٦٥) المجموعة ص ٨١ وما بعدها.

وتستيقظ مومياء صاحب القبر المكتشف وهو أحد القواد العظام في مصر الفرعونية، ويبدو القائد الذي بعث من الموت في أقصى درجات الثورة والغضب والدهشة، لأنه يظن الباشا عبده شنق الأبيض الذي أتى به أسيرا في إحدى غزواته، في الشمال، ويعجب كيف استطاع هذا العبد أن يقسو على أحد المصريين، بل وأن يجلده ويهينه لأنه جائع، وتنتهى المواجهة بسقوط الباشا التركي ميتا من الذعر والخوف وقبل أن ينطق بحرف.

أما القصة الوعظية الثانية فهي قصة «الشر المعبود»^(٦٦) التي سبقت الإشارة إلى كونها القصة الوحيدة التي قام المؤلف بإجراء تعديل عليها، وتحدثت القصة عن مصلح كان قادراً على إصلاح المجتمعات في مصر القديمة، وكان أساس دعوته «الجمال والاعتدال»، ووجد الحكام أنهم أصبحوا عاطلين بلا دور في المجتمع الجديد، فتآمر حارس الأمن، والقاضى، والطبيب على الشيخ المصلح فتخلصوا منه، وعملوا على محو ذكراه، وعلى هدم مجتمع السلام والخير الذى بناه، ليعود لهم دورهم من جديد، «وشاهدوا جميعا بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجرا على حجر، وردت المعدة إلى عرشها تتحكم في الرقاب والعقول، وعادت الحياة الشيطانية تملأ جو «أخنوم» الهادى، وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه واستأنف عصابة الحكم جهادها، ووجدت نفسها مرة أخرى، تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام»^(٦٧).

أما القصة الوعظية الثالثة فهي قصة «صوت من العالم الآخر»، وتحدثت عن كاتب مصرى قديم مات شابا، ومن خلال تفاصيل كثيرة عن عملية التحنيط وغيره من المظاهر التي تحيط بعملية الدفن عند الفراعنة القدماء، يدون الكاتب الميت مذكراته عن روحه التي تخلصت من قيود الجسد، فأصبح الإنسان مكشوفاً جسدياً ونفسياً، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، لهذه الروح المنطلقة المحلقة، وكيف أدركت الروح أن العالم المادى الإنسانى هو عالم الفساد والتغير والانحلال، أما عالم الروح فعالم

(٦٦) المجموعة، ص ١٧٠ وما بعدها.

(٦٧) المرجع السابق، ص ١٧٧.

(٦٨) المجموعة، ص ٣٠١ وما بعدها.

الجمال والخلود، «لأن الأنوار الخافتة المتهافئة التي تخفق في كل مخ - على حدة - ضعيفة خابية، اتصلت في المجموع المتحم المتماusk ولاحت نورا قويا باهراً . رأيت في لمعتها حقاً باهراً وخيراً صافياً وجمالاً متألقاً فازدت دهشة وحيرة. رباه ! لشد ما تعانى الروح وتتعذب، ولكنها تبدع وتخلق رغم كل شىء. رباه ! لقد رأى توتى أمورا جليلة وليرين أمورا أجل وأخطر وأيقنت أن ذلك النور الذى بهرنى إن هو إلا نقطة من الساء التى سأعرج إليها وغضضت البصر، ووليت الدنيا ظهري»^(٦٩).

٧

لا يمكننا فى مجموعة من القصص كمجموعة «همس الجنون» تعتمد فى بنائها ونسيجها على المفارقة الأعجوبة أن ندرك رؤية المؤلف من داخل القصص نفسها، ذلك لأن المؤلف يقصد فى قصصه إلى هدف آخر وهو وضعنا فى موقع الدهشة والانبهار من تصاريف الحياة وعجائب الأقدار، ولا يصبح هدف المؤلف هو الكشف عن واقع البشر وطريق مستقبلهم بقدر ما يصبح هدفه إصطياد ما يسميه بعجائب الحياة وغرائبها التى تتركنا فاغرين الأفواه عاجزين عن النطق . وليس أمامنا من سبيل فى مثل هذا الموقف لكشف رؤية الكاتب إلا الاعتماد على الأشياء المضافة للنص الأدبي، وسنلجأ فى محاولتنا لكشف رؤية الكاتب فى مجموعة همس الجنون إلى رصد المنابع الرئيسية للمفارقة فى المجموعة، وإلى آراء الكاتب وأحكامه التقريرية على الفعل أو الشخصية، وإلى ربط بعض قصصه أو مواقف من هذه القصص بأعماله الأخرى.

وإذا تجاوزنا عن بعض القصص القليلة التى تبدو فيها المفارقة الاعجوبة مجانية وبلاذالة بصورة كاملة، وليس ثمة هدف من ورودها سوى إثارة الدهشة والتعجب وحدها مثل قصة «همس الجنون» التى سبقت الإشارة إليها، وقصة «نحن رجال»^(٧٠) التى يحتفل فيها أحد الفتوات الاثرياء مع أهل عطفته بخروجه من السجن، ويظل الفتوة فى الاحتفال يعب من الخمر ليسر أقرانه ويثب رجولته حتى يسقط ميتا.

(٦٩) همس الجنون، ص ٣٦٤.

(٧٠) المجموعة ص ١٦٦ وما بعدها.

إذا تجاوزنا عن بعض هذه القصص فسنجد أن المفارقة الأعجوبة تنبع في معظم قصص همس الجنون من نقيضين؛ أولها العلاقة بين الرجل والمرأة، وثانيها أثر المال على البشر. وتقوم علاقة الرجل بالمرأة في معظم قصص المجموعة على خيانة كل طرف من طرفي العلاقة للطرف الآخر، وتركز قصص المجموعة على خيانة المرأة أكثر مما تركز على خيانة الرجل، وينظر المؤلف إلى خيانة المرأة باعتبارها أكثر إثما وخطورة من خيانة الرجل، وهي نفس النظرة التقليدية التي تسود كثيرا من المجتمعات المختلفة، ونادرا ما يحمل المؤلف الرجل قدرا من تبعه الخيانة ومسئوليتها، وذلك لإثبات مقولة تقليدية أخرى وهي، «وكما تدين تدان»، كما حدث في القصتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، وهما قصة المرض المتبادل، وقصة عبث أرستقراطي.

والمرأة مرشحة للخيانة في مجموعة «همس الجنون» لعدة أسباب على رأسها ما سبق أن أشرنا إليه في التمهيد من كونها أكثر خضوعا لغريزتها وحاجاتها الحيوانية المادية من وجهة نظر المؤلف، والمرأة الارستقراطية الغنية على رأس المرشحات في هذا المجال فليس لديها من هموم الحياة الأخرى ما يشغلها عن التفرغ الكامل لمثل هذه الحاجات الحيوانية، برغم ادعائها أحيانا للثقافة أو عمل الخير، وتعد قصة «الزيف»^(٧١) وقصة نكث الامومة التي سبقت الإشارة إليهما، أصدق تعبير عن هذا الصنف من النساء، ويبدو هذا النوع من الخيانة أثيرا عند المؤلف لانه يفضح التناقض الواضح بين ادعاء الرقى بالنسبة لهذا النوع من النساء، وبين خضوعهن المفضوح لغريزتهن الحيوانية، أما المرأة العادية التي تجربها ظروفها القاسية على الخيانة، فان التعجب من خيانتها يعد غير ذي موضوع «لأن العيب من أهل العيب ليس عيبا».

وقد أنتهز بعض الباحثين هذه الفرصة الذهبية لإضفاء صفات الكفاح والبطولة والثورية كعادتهم على مجموعة همس الجنون وعلى مؤلفها، وهي صفات ودلالات لعلها لم تخطر على بال المؤلف، يقول د. أحمد هيكل في الحكم على المجموعة «والحق أن نجيب محفوظ بهذه الطائفة من قصصه التي تحمل على البشوات والبيكوات والمستوزرين، يعتبر من رواد الأدب الثوري، الساخط على فساد العهود الماضية، كما

(٧١) المجموعة، ص ١١ وما بعدها.

أنه في قصصه المجسمة للعيوب الطبقية، والمتعاطفة مع الفقراء والكادحين، والحاملة على الإقطاعيين والرأسماليين، يعتبر من أوائل من مهدوا الطريق أمام الواقعية الاشتراكية في الأدب المصري الحديث^(٧٢) «ويحكم محمود أمين العالم على مجموعة همس الجنون حكما مقاربا للحكم السابق فيقول: «أغلب قصص همس الجنون نقد اجتماعي، وفضح للطبقة الارستقراطية وكشف للمساويء التي يولدها الفقر والتفاوت الطبقي»^(٧٣) ويؤكد أحمد محمد عطية نفس الأحكام السابقة فيجد «في مجموعة همس الجنون ١٩٣٨ هذا الفن الواعي المخلص لقضايا الشعب»^(٧٤).

أما السبب الثاني الذي يرشح المرأة للسقوط والخيانة في قصص نجيب محفوظ فيرد إلى عجز الرجل عن تلبية حاجات المرأة الجنسية نتيجة للزواج غير المتكافئ سنا، وكثير من القصص يكبر فيه الزوج زوجته بأكثر من عشرين عاما، ففارق السن بين الزوج والزوجة في قصة «الشريدة»^(٧٥) يبلغ خمسة وعشرين عاما، وفي قصة «كيدهن»^(٧٦) نج نفس الفارق في السن بين الزوجين، وفي قصة «ثمن السعادة» التي سبقت الإشارة إليها، والتي يتوسل فيها الزوج إلى عشاق زوجته ليعودوا إليها، يتجاوز فارق السن بين الزوجين ستة وثلاثين عاما، وفي قصة «نكت الأمومة، والتي سبقت الإشارة إليها أيضا، يقترب فارق السن بين الزوجين من الثلاثين عاما..».

أما السبب الثالث الذي يرشح المرأة للسقوط، ويعد مبررا كافيا من وجهة نظر المؤلف، فهو حاجة المرأة وأسرتها إلى الطعام نتيجة الفقر الشديد، وقسوة ظروف الحياة، ويكشف المؤلف عن هذا النوع من الخيانة في قصة «الجوع»^(٧٧)، وقصة «الثلث»^(٧٨).

ويعتبر المؤلف أن طبيعة العصر الحديث وما حدث فيه من تطور هو المستول عن

(٧٢) الأدب القصصى والمسرحى في مصر، ط ٢، دار المعارف بصر سنة ١٩٧١ ص ١٠٣، ١٠٤.

(٧٣) تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٠، ص ١٣٧

(٧٤) مع نجيب محفوظ، دمشق ١٩٧١، ص ١٤٥.

(٧٥) همس الجنون ص ٢٧ وما بعدها.

(٧٦) المجموعة ص ٩٦ وما بعدها.

(٧٧) همس الجنون، ص ١٤٧ وما بعدها.

(٧٨) المجموعة ص ٢٠٧ وما بعدها.

الفساد الأخلاقي الذي يمثل المنبع الأول للمفارقة المأساة في قصصه، كما أنه مسئول أيضا عن المنبع الثاني للمفارقة المأساة أيضا، فهو بما سمح به من سفور واختلاط المرأة بالرجل فتح للمرأة أوسع الأبواب للسقوط، كما يتمثل في قصة «خيانة في رسائل»^(٧٩)، وقصة «هذا القرن»^(٨٠)، وهو بما فجر من طموح مادي فتح الباب واسعا أمام المنبع الثاني للمأساة والذي يتمثل في تكالب الناس على المادة، بما أفقدهم إنسانيتهم وجعلهم عرضة للرشوة والمحسوبية، وفرض غير الأكفاء مكان الأكفاء.

وتمثل قصة «الورقة المهلكة»^(٨١) في مجموعة همس الجنون الأثر البالغ التدمير للمادة من وجهة نظر المؤلف، أصدق تمثيل فتبدأ القصة بشاب يقصد ملهى في الخلاء ليجدد بالجلوس فيه نفسه بعد أن ران عليها الملل، لم تكن هذه أول مرة يهبط فيها إلى هذه القهوة التائهة في الصحراء، فقد زارها زيارة سعيدة لم تكن في الحسبان منذ أمد قريب. وما دفعه إليها تلك المرة إلا الملل الراكد على نفسه التي شبت من أهواء الدنيا، وعانت من الفراغ مر العناء، وتركته يتخبط حائرا ما بين الميادين والأزقة لا يهتدى إلى مستقر، وما عاج به إليها هذه المرة إلا ما طالع خياله من أطياب ذكريات حلوة».

وتمثلت الذكريات الحلوة التي قصد الشاب إلى استعادتها في جلسة في مقهى تائهة في الصحراء في ليلة قمرء، ومدينة غريبة من الصفائح تقع مباشرة على بعد عشرة أمتار من مدخلها، وتأوى - كما يقول المؤلف - «رجالا، ونساء، وأطفالا، وترعى عرصاتها المعز والكلاب» كما أتى يستعيد السماع إلى مغن شاب أطربه هذه الليلة وملأ نفسه سعادة وغبطة، فمنحه ورقة من فئة العشرة جنيها، وكانت هذه الورقة هي «الورقة المهلكة» لأنها قلبت توازن المغنى الشاب بصورة كاملة فغادر زوجته وأسرته ومدينته لتقوده قدما إلى الأزبكية مغنيا في مقاهيها البلدية عاشقا لغانية، ثم مكونا لعصابة من رجال مدينة الصفائح، وبطر وطغى، وفرض السطوة، وجبى الإتاوة ونشر الرعب.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٤٧ وما بعدها.

(٨٠) نفس المرجع ص ١٣٠ وما بعدها.

(٨١) المرجع السابق، ص ١٨٠ وما بعدها.

«ولبثت تلك الحياة ما لبثت، ثم انقطعت بغته على أسوأ حال، وقيل في ذلك إن الرجل رجع يوما إلى مخدع عشيقه له على غير موعد، فوجدها بين يدي أحد أتباعه، فكبر عليه الأمر، وأعماه الغضب، فاستل خنجره وقتل به الاثنين، وقبض عليه وعلى عصابته، وامتدت يد القانون إلى مدينة الصفائح منبت ذلك الشر، وانتهى الأمر فشئق أبو سنة، وسجن أتباعه، وهدمت المدينة المظلومة، وسبحان من له الدوام».

وهكذا أزهقت ورقة من فئة العشرة جنيهاً ثلاثة أنفس ودمرت مدينة كاملة، ودفعت بعدد وافر من الرجال إلى السجن وساعدت على ارتكاب عدد وافر من الجرائم والمفاسد، وطبيعي أن يتحول شاب الذكريات الذي أتى المقهى ليستعيد الذكريات السعيدة إلى إنسان «كئيب منقبض الصدر، وكان يتذكر تلك الليلة السعيدة حين غلبته نشوة الفرح فغمر بفيضه بعض القلوب، ويتعجب ! كان ليلتها سعيدا فرحا ينشد السعادة للجميع، فكيف انقلب غرضه عليه؟.. كيف خانه الهدف فدمر مدينة وشرذ أهلها؟
وا أسفاه!..»^(٨٢).

والشخصية الوحيدة التي تنجو في مجموعة همس الجنون من التحول إلى عالم المادة والفساد (ونادرا ما تنجو شخصية من الشخصيات في أدب نجيب محفوظ من هذا التحول) تعيد إلى ذاكرتنا الشخصية الناجية في رؤية نجيب محفوظ، والتي سبق أن أشرنا إليها في الفصل الأول، وهي الشخصية التي تسيطر على الجانب المادى الحيوانى، لتتسامى وتنجو وتحقق خلاص روحها، وتقدم قصة «حياة للغير»^(٨٣) في مجموعة همس الجنون المثال الوحيد لهذه الشخصية الناجية. فهي تتحدث عن رجل يسمى عبد الرحمن توفى والده وهو شاب «وترك أسرة بائسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم عبد الرحمن»، فتجهمت له الدنيا، وقطع تعليمه، واحتضن أخوته بقلبه الكبير، وعين في وظيفة بائسة، وربى أخوته أحسن تربية وزوجهم، «واستوصى بالصبر، لكن أثبتت له الأيام أن إخوته أقل صبورا وأعنى بنفوسهم منه، وربما كان للزمن في ذلك

(٨٢) ولرأجة مزيد من الأثر المدر للمادة في قصص المجموعة راجع «الشريدة» ص ٢٧ وما بعدها، وقصة من مذكرات شاب ص ٦٣

وما بعدها، وقصة الجروح ص ١٤٥ وما بعدها.. إلخ.

(٨٣) المجموعة، ص ٢٢٢ وما بعدها.

شأن، فما كاد أكبرهم يتخرج ضابطاً في مدرسة البوليس حتى تزوج وترك العبء له وحده، وتبعه بعد قليل أخوه الثانى المهندس فاضطر للبقاء أعزب حتى هذه السن».

وكان آخر من تخرج من اخوته أخوه الاصغر الذى تخرج من كلية الطب، ورشح فى بعثته، وأن الأوان لعبد الرحمن ليفكر فى قلبه وفى الزواج بعد أن اكتملت تضحيته وتوجت، وبلغ سن السادسة والثلاثين، وتآقت نفسه إلى ابنة جاره (سمارة) التى بلغت السادسة عشرة من عمرها. وبكل طاقة قلبه المحروم من الحب أحبها. وأقنع نفسه بضرورة التقدم إلى أبيها لطلب يدها. وفى نفس اليوم الذى عقد فيه العزم على القيام بمغامرته، طلب منه أخوه الطبيب الشاب أن يخطبها له، موجهاً له بذلك وهو يضحك طعنة نجلاء بالغة القسوة، وتحمل الطعنة النجلاء متحاملاً على نفسه مضيفاً إلى سلسلة تضحياته أروع هذه التضحيات، «ومن يعلم؟... ليس الذى يلقى الآن بأشد قساوة مما لقي فى ماضيه، وما هذه بأول كارثة يمتحن بها قلبه الكبير، وقد علمته الحياة فضيلة الصبر، كما علمته حقيقة أجمل هى أنه يستطيع أن يسعد، وهو يحقق السعادة للآخرين».

وكما نستطيع بالرجوع إلى منابع المفارقة فى قصص همس الجنون التعرف على بعض ملامح رؤية كاتبها، فإن أحكامه أو أحكام الشخصيات الأثيرة لديه - على سلوك وفعل الشخصيات - تكشف ملامح أخرى لهذه الرؤية، فالراوى فى قصة «الشريفة» يعقد مقارنة بين شباب ١٩٢٠ وشباب ١٩٣٨ فضلاً لشباب ١٩٢٠، ناعياً على شباب ١٩٣٨ تهتكه وابتداله، فيقول «وكان الشباب فى ذلك العهد غيرهم الآن، كانوا أعظم استقامة وأدنى إلى العفة والطهر، وأرعى عهداً للتقاليد، وكانت المرأة المصونة تبدو دائماً وكأنها محاطة بسياج من الأسلاك الشائكة. وكان الحب بعيداً عن التهتك والإبتدال اللذين صرعاه أخيراً، وأورداه الإباحية والجنون، فكانت العواطف تزدهر فى القلب وتنبت الآمال والأمانى، وتنصهر فى العقل وتخلق الأخيالة والأحلام، وتكتسى بحلى نادرة من صنع الأوهام والأطيف»^(٨٤).

ويقرن أحد شخصيات قصة «خيانة فى رسائل» صفة العصرية بصفة الفساد

فيكتب في رسالة من رسائله يقول: «لست فتى عصريا كما كنت أعتقد ولو أنى كنت كذلك لما هالنى الغدر، ولا كبرت على نفسى الخيانة، ولسهل على اصطناع الوداد للفتيات واصطناع تحيات الصباح والمساء، ولهذا تجدى معذبا موزع القلب»^(٨٥).

وأخيرا تضعنا بعض شخصيات مجموعة «همس الجنون»، أو بعض مواقف منها، فى جو روايات نجيب محفوظ ومجالها، فبطلة قصة «الزيف» العجوز المتصايبة المدعية للثقافة وعمل الخير، تذكرنا بسميتها اكرام نيروز فى رواية القاهرة الجديدة والزوج فى قصة «الشريفة» يصحب مخمورا امرأة غريبة فى شهر العسل إلى سرير الزوجية، وتفريق زوجته فزعة، ألجمت لسانها الدهشة، وترتمى المرأة الغريبة على سرير الزوجية بجانب الزوجة، ويستلقى الزوج بجانبها بعد طلبه من زوجته مغادرة سرير الزوجية، فتفزع الزوجة من مكانها غاضبة منفجرة سبا ولعنا مغادرة لحجرتها وبيتها فى حالة جنونية^(٨٦). وبذكرنا هذا الموقف بموقف آخر يشبهه حدث لياسين فى الثلاثية مع زوجته الثانية، وقد سبق أن أشرنا إلى أن قصة «يقظة المومياء» تضعنا فى أجواء رواية كفاح طيبة.. كما تذكرنا قصة «عبث ارسقراطى» بالفساد الذى يسود علاقات الرجال بالنساء كما تصوره رواية القاهرة الجديدة أيضا.. وإن كان من واجبا أن نلاحظ أن درجة الصلة التى تربط بين قصص همس الجنون وبين أعمال نجيب محفوظ الأخرى أضعف بكثير من درجة الصلة التى تربط بين قصص نجيب الأخرى التى لم تنشر فى همس الجنون وبين أعماله، ولعل هذه الظاهرة تكشف عن دافع من دوافع المؤلف فى اختياره لقصص مجموعة همس الجنون وإهماله للقصص الأخرى.

٨

يتسم البناء الفنى لقصص «همس الجنون» بنفس السمات التى تتسم بها قصص بدايته الفنية عموما، وإن كان يلاحظ أن المؤلف أكثر سيطرة على المظاهر السلبية فى قصص همس الجنون مما يجعلها أقل تضخما وأخف تواجدا. وفى قصص تقوم أساسا

(٨٥) المجموعة، ص ٥٧.

(٨٦) المرجع السابق ص ٤٢.

على المفارقة والمفاجأة يصبح طلب تبرير وقوع الفعل في القصة وتفسيره طلبا مستحيلا، لأن تبرير الفعل أو تفسيره أو نموه جدير بأن يفقد القصة أثنى ما يحرص عليه المؤلف، وهو مفاجأة القارئ وادهاشه، فتبرير وقوع الفعل وتفسيره يجعله مألوفا ومنطقيا، وكيف تتحقق دهشة القارئ من المؤلف والمنطقى والعادى؟ وقد لاحظنا أن المؤلف في قصة همس الجنون يجعل من جنون بطلها حدثا فجائيا بصورة كاملة، مقطوع الصلة بشكل تام بما قبله وبما بعده، بل إن المؤلف جعل بطل همس الجنون يعيش حياة أقرب إلى الجمود والموت وذلك حتى يصبح الانقلاب الذى حدث في حياته مفاجئا مفاجأة كاملة، ليعود البطل بعد شفائه من جنونه إلى حياته السابقة المألوفة، وقد زالت نهائيا وبشكل كامل كل آثار التجربة المرة التى خاضها.

وفي قصة «الهديان» التى سبق أن أشرنا إليها أيضا، يفاجئنا المؤلف، ويفاجئ بطله بخيانة الزوجة مفاجأة كاملة أيضا، وحتى يتعاطف وقع المفاجأة على قارئ القصة يبالغ المؤلف في وصف مظاهر حب الزوج لزوجته، حتى ليصفه المؤلف نفسه بأنه كان مبالغا في تصرفاته وفي حبه أيضا. وقد سبق أن لاحظنا أن المؤلف يكثر في قصصه الأولى، ومازال متمسكا بنفس الظاهرة في قصص همس الجنون من إبداء مظاهر التعجب والدهشة والإستغراب حتى ليعجب أحيانا ويدعوننا معه إلى التعجب مما لا ينبغى التعجب منه، كما أنه يكثر متعمدا من الحديث عن القدر والقسمة والحظ وغيرها من ألفاظ المعجم الذى يدفع القارئ سواء أرا لا أو لم يرد إلى التعجب والإنبهار. وحين يوقف المؤلف نمو الفعل بصورة طبيعية، يصبح منطقيا عاجزا عن الانتقال بصورة طبيعية في الزمان والمكان، فيلجأ إلى صيغ مباشرة-سبقت الإشارة إليها مثل ومرت الأيام ودارت الأيام.. الخ، ويتسم وصف الفعل في قصص همس الجنون أخيرا بأنه مسيطر عليه من المؤلف بصورة مباشرة وغير مباشرة، فهو الذى يدفع الفعل ويوجهه ويحكم ويعلق عليه، مما يفقد القصة كثيرا من التلقائية والمرونة والبساطة..

وطبيعى في قصة تهدف إلى المفارقة والمفاجأة أساسا ألا يعمد المؤلف إلى التعمق في تحليل نفسية الشخصيات، أو تبرير فعلها أو تفسيره، ولذلك يعمد إلى تقديم الشخصية كنموذج عام لخصوصية له بالتحديد، وبالتالي لخصوصية له في الموقف الذى يقدمه المؤلف له في القصة، ويكفى أن يصف المؤلف شخصية المرأة مثلا بأنها جميلة جسديا، أو

غيورة، ليكون قد فرغ من تحديد سماتها جسديا ومعنويا، والمرأة التي يصفها المؤلف بالجمال الجسدى فى قصص «همس الجنون» تتصف تلقائيا بأنها بضة ممتلئة، ويركز المؤلف على وصف الأجزاء الجنسية من جسدها خاصة عجيزتها التي يصفها أحيانا بأنها أشبه بأسفنجة ممتلئة بالماء أو أشبه بالكرة المطاطية، وهى صفات ستظل مصاحبة لنجيب فى وصف جمال المرأة وخاصة جمال الغايات والعالمات فى مختلف رواياته. ونادرا ما يلجأ المؤلف إلى الكاريكاتير فى مجال السخرية بشخصياته، وحتى الكاريكاتير فى قصص همس الجنون يمثل نموذجا نمطيا عاما، وفى قصة «هذا القرن» يرسم صورة للباشا وزوجته، وهما بطلان من أبطال القصة بصورة تكاد تكون نسخة مكررة من صورة رفيعة هانم والسبع أفندى، كما يتضح من هذا الحوار الذى يدور بينها:

- أنت المسئول عن جعلنا أضحوكة فى كل مكان.. لماذا لاتقص شاربك.

- أقص شاربي؟.. هل جننت يا هانم؟!

- وما وجه الجنون فى هذا؟.. إنه حمل ثقيل على جسمك الرقيق

- أيقون الرجل رجلا بجسمه؟

- أيقون رجلا بشاربه؟

- معلوم! انظرى إلى مثلك، فأنت امرأة ولك جسم فيل.. ولكن هل توجد امرأة

بشارب؟

- الحق أقول لك إني هممت مرة بقص شاربك فى أثناء نومك. لولا الخوف!

- وما الذى أخافك؟

- أشفقت من أن يصبح زواجنا لاغيا.

- وله؟ هل أنت زوجى أم زوج شاربي؟

- الحقيقة أنك بغير هذا الشارب، تغدو غلاما لما يبلغ السن القانونية للزواج!

- هذا هذر سكارى والأولى بك أن تنحفى جسمك الهائل، فضخامته الشاذة هى

المدعاة الحقيقية إلى السخرية.. ألم ترى صديقاتك الليلة؟ كلهن نحيفات اللهم إلا

راضية هانم، هي على كل حال لاتزن نصف وزنك.

- أنت المسئول عن وزني.

- أنا!

- نعم.. لأنك كنت دائما تؤكد لي أنك تحب اللحم العجالي والبقري.. وأنتك تحتقر الوزن (الهائيف)!. .. وها أنت تتخلص من تبعاتك كما كنت تفعل وأنت وزير^(٨٧). وإذا كانت قصص المؤلف الأولى، التي لم تتضمنها مجموعة همس الجنون، أشبه بالروايات المختصرة في حرصها على الاستطراء، واصرارها على تقديم تاريخ كامل للشخصية يبالغ فيه المؤلف أحيانا إلى درجة الحديث عن آبائها وأجدادها، فإن المؤلف في مجموعة همس الجنون يبدو أقرب إلى إدراك طبيعة القصة القصيرة وأميل إلى التركيز نسبيا، والمتأمل في قصة «النشر المعبود»^(٨٨) التي عدلها المؤلف، ونشرها مرة أخرى قبل أن ينشرها في «همس الجنون» يجد أن المؤلف في الصورة الأولى للقصة يبدأ الحديث عن المجتمع الذي ظهر فيه بطل القصة في الفترة التي كان فيها هذا المجتمع قبيلة من البدو الرحل، ليتابعه حتى يصبح مجتمعا مستقرا، أما في الصورة المعدلة من القصة فالمؤلف يبدأ أحداثها بعد أن استقر المجتمع تماما، مما يكشف اتجاهها من المؤلف إلى التركيز، وبرغم ذلك ما تزال قصص همس الجنون تحتاج إلى قدر كبير جدا من التركيز، فمازال المؤلف حريصا في أغلبها على تقرير التاريخ الكامل للشخصية، وفي قصة «حياة للغير» التي سبقت الإشارة إليها، تبدأ القصة وكأن المؤلف تجاوز الحديث عن تاريخ الشخصية بشكل تقريرى، وكأنه سيكشف عن طبيعتها من خلال الفعل والحركة، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى تقرير تاريخ الشخصية من جديد في صفحة كاملة تبدأ بقوله «ترك الوالد المتوفى أسرة بانسة مكونة من أرملة وأربعة أبناء أكبرهم - عبد الرحمن - في مستهل الشباب، وأربعة جنيهات معاشا»^(٨٩)، وهكذا تصدت الحياة للشباب السعيد الواسع الآمال بوجه عيوس، استأذته أشد السواجبات، وحتمت عليه أن يخلع رداء الطفولة ليحمل على عاتقه اللدن أثقل التبعات، وكان عليه قبل كل شيء أن يتناسى

(٨٧) همس الجنون، ص ١٣٣ - ١٣٤.

(٨٨) الصورة الأولى من القصة منشورة في المجلة الجديدة الأسبوعية عدد ١٩٣٦/٥/٢٧، ص ٢٣ وما بعدها، والصورة المعدلة منشورة

بمجلة الرواية، عدد ٣٩/١٥/١٥، ص ٢٣ وما بعدها، وهي الصورة المنشورة في همس الجنون ص ١٧٠ وما بعدها.

(٨٩) انتقاد الأسرة لوجود الأب ظاهرة تكاد تكون مضطربة في الكثير من أعمال نجيب محفوظ.

أطماعه، ويدرج في الأكفان آماله، ويقبر مواهبه.. الخ»^(٩٠).

ومن مظاهر الاستطراد ما يلجأ إليه المؤلف أحيانا من مقدمات لقصده، يكشف فيها عن آرائه أو فلسفته موضحا قصده للقارئ، وغالبا ما تنزلق هذه المقدمات لتتحول إلى ستار من الضباب يعوق القارئ عن استقبال الفعل في القصة بصورة تلقائية، وقد يعوق أيضا إدراكه له، وتبدأ قصة همس الجنون مثلا بهذه المقدمة: «ما الجنون؟!»

إنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة والموت، تستطيع أن تعرف الكثير عنها إذا نظرت إليها من الخارج، أما الباطن، أو الجوهر، فسر مغلق. وصاحبنا يعرف الآن أنه نزل ضيفا بعض الوقت بالخانكة، ويذكر - الآن أيضا - ماضى حياته كما يذكره العقلاء جميعا، وكما يعرف حاضره، أما تلك الفترة القصيرة - قصيرة كانت والحمد لله - فيقف وعيه حيال ذكرياتها ذاهلا حائرا لا يدرى من أمرها شيئا تطمئن إليه النفس.

كانت رحلة إلى عالم أثيرى عجيب، ملء بالضباب، تتخيل لعينيه منه وجوه لاتضح ملامحها.. الخ»^(٩١).

ولا نظن أن أحدا يمكن أن يفيد شيئا من وصف المؤلف للجنون بأنه سر مغلق أو عالم أثيرى عجيب، ملء بالضباب.. كما أن فنية القصة تخسر كثيرا بسبب هذه المقدمات التي تحكم على الفعل وتقرره، وقيل أن يبدأ مؤلفها تقديم الفعل نفسه.

وفي بعض القصص يستغرق التقديم صفحة أو صفحتين تمثل مدخلا للقصة، ووصفا للجو الذي حكيت أو رويت فيه، فقصة «الشريفة» مثلا تبدأ بالحديث عن الموضوعات التي تغلب على أحاديث الشبان زمن حكاية القصة، وهي تتلخص في موضوعين، النساء والسياسة، وفي اجتماع لمجموعة من الشباب ضم الراوى والمؤلف، بدأ الحديث فاترا مبتذلا فلم يجذب إلا بعض انتباه المؤلف، ثم تكلم صديق بارع ذرب اللسان فألقى المؤلف إليه بانتباهه كله، ومثل هذا الحديث يستبد بمشاعر المؤلف لانه قصة مستوفاة العناصر، استبداد المال بقلب اليهودى الشحيح، ويبدأ المؤلف في سرد ما قصده صاحبه لنواجه بمقدمة ثانية للقصة تواجهنا بمجموعة جديدة من الأحكام الضبابية الغامضة يقول فيها الراوى «لايكاد يخلو تاريخ شاب من

(٩٠) همس الجنون، ص ٢٤٠

(٩١) المجموعة ص ٤.

امرأة، ولكنه قد يغلو من المرأة المؤثرة التي تترك وراءها شاهداً عميقاً لا ينال منه طمس السنين، كالوشم في اليد أو الصدر، وقد عرفت نساء كثيرات لا أذكر منهن إلا أثراً ذاهباً من اللذة أو الألم، أو أطيافا غارقة في الظلام والنسيان، إلا امرأة، بدت في فترة من حياتي كالكوكب الدرى الذى ينير أبدأ ويضىء ما حوله، فلا أنا أنساها ولا يفمر النسيان حياتى التي غمرتها بروحها الرقيق.. إلخ»^(٩٢).

ويبقى حضور المؤلف واضحاً وصوته هو الصوت المسموع في قصص همس الجنون، فهو كما سبق أن قدمنا يوجه الفعل ويتحكم في الشخصية ويحكم عليها ويتحدث بدلا منها، ويخاطب القارئ ويحاوره، ويشرح له ويتألم له أيضا، ويدعو بصيغ الندبة والتعجب إلى التألم وإظهار الدهشة والأسف.

ويظهر في بعض القصص وكأنه يترك الساحة لبعض أبطال قصصه ليفعلوا ويتحاوروا، فيستعمل أسلوب الرسائل في قصة «خيانة في رسائل»، وأسلوب المذكرات في قصة «من مذكرات شاب»، وأسلوب المخطوطة التي يحكى فيها البطل قصته كما يحدث في قصة «صوت من العالم الآخر»، أو يترك القصة لراو آخر يحكيها كصديقه الذرب اللسان الذى حكى قصة «الشريفة»، وقد يبدو في قصص أخرى وكأنه ترك الأبطال يفعلون ويتكلمون، ويتذكرون بتلقائية، ولكن كل هذه الصور تبدو صوراً خادعة، لأن نظرة عميقة لهذه القصص تكشف أن كل هذه الأساليب تمثل ستاراً شفافاً لا يخفى وجه المؤلف القابع خلف كل هذه الصور، فهو الكاتب الحقيقى والفعلى للرسائل والمذكرات والمخطوطات والمتحكم الوحيد في الحوار وفي الذكريات.

وتظل لغة القصص في همس الجنون لغة عامة بلا خصوصية يسيطر عليها طابع التقرير أكثر من طابع التصوير، محكية من موقع الفعل الماضى لا المضارع، تسيطر عليها الصيغ المباشرة وتسودها النزعة البلاغية الشكلية التي تنظر إلى الأسلوب كغاية في ذاته، وتظن أن له بلاغة شكلية مفصلة عن وظيفته كأداة للتوصيل، وتسوده الصيغ الجاهزة والعبارات الغامضة الضبابية التي تعوق التوصيل أحيانا وتضيبه.

وطبيعى أن يختلف مستوى قصص همس الجنون، وأن يكون المستوى الفنى لبعض

القصص أكثر جودة وتميزاً من بعضها الآخر، ولعل أكثر قصص المجموعة جودة يتمثل في قصتين هما قصة «بذلة الأسير» وقصة «الثلث»^(٩٣) ويرجع سر التفوق الفني لهاتين القصتين إلى طبيعة المفارقة فيهما، وإلى الأسلوب المركز الذي عرضها المؤلف به، فالمفارقة في كلتا القصتين لا يقصد بها المؤلف إلى مجرد وضعنا في موقع الدهشة والإنبهار فقط، ولكنها تترك بتلقائيتها وقسوتها أثراً عميقاً وبالغا في نفوسنا يحملنا على الأسى لمأساة الإنسان، كما أن القصتين تتميزان بالتركيز الذي جعلهما من أقصر قصص مجموعة همس الجنون^(٩٤).

وتقع المفارقة المأساة المؤثرة في قصة «بذلة الأسير» لبائع السجائر البسيط «جحشة»، الذي يحلم بالزواج من نبوية خادم المأمور. ويزاحم جحشة في حب نبوية «الغر»، وهو سائق أحد الأعيان، وكانت نبوية تفضل «الغر» لأنه يلبس بذلة في حين يسير جحشة حافياً، ولذلك كان الحصول على بذلة ضرورة ماسة لتتويج حلم جحشة في حبه لنبوية، وكانت محطة الزقازيق سوقاً من أسواق جحشة الرائجة يبيع فيها السجائر للجنود أيام الحرب العالمية الثانية، ويذهب «جحشة» إلى محطة الزقازيق سعياً وراء بيع سجائره عصر يوم وقوع مأساته، ويندفع إلى قطار يحمل جنوداً لعله يحظى بزبائن من ركابه، ويكتشف أن ركاب القطار من الأسرى الإيطاليين فيخيب مسعاه ويقرر ترك القطار، وفي نفس اللحظة يعرض جندي أسير على جحشة بيع جاكته مقابل عدد من علب السجائر ويلوح حلم الحصول على بذلة لجحشة قريب التحقيق، وبعد مساومة يحصل على الجاكته مقابل علبتين من السجائر، ثم يحصل على البنطلون من جندي آخر مقابل علبة واحدة، ويحاول الحصول حذاء بنفس الأسلوب ليكتمل حلمه، ولكن صفارة القطار تدوى مؤذنة بالرحيل، ويغادر جحشة القطار سعياً بتحقيق الجانب الأكبر من حلمه، ويظنه أحد الحراس أسيراً فاراً ويأمره بالصعود إلى القطار، فلا يطيع جحشة الأمر، فيدوى عزيز رصاصة، وينقلب جحشة في بذلة الأسير جثة هامدة تتناثر حوله سجائره.

هذه القصة الرائعة لا تخلو من بعض الآثار السلبية التي تسود مجموعة قصص همس الجنون، فهي تبدأ أيضاً بمقدمة يتجه فيها المؤلف مباشرة إلى القارئ، ويحلل فيها شخصية

(٩٣) المجموعة ص ١٥٣ وما بعدها، ص ٢٠٨ وما بعدها، على الترتيب.

(٩٤) تحتل قصة بذلة الأسير أربع صفحات من مجموعة «همس الجنون»، من ص ١٥٦ - ص ١٥٩ وتحتل قصة «الثلث» أربع صفحات ونصف من ص ٢٠٨ - ص ٢١٢ وتحتل قصة صوت من العالم الآخر وهي أطول قصص المجموعة، والتي نشرت في جزأين، وفي عددين من مجلة الرسالة، أربع عشرة صفحة، من ص ٢٠٢ - ص ٢١٥.

جحشة على طريقة الشك والترجيح، التي تصلح للأبحاث العلمية وتؤثر سلباً على القصة الفنية، يقول فيها: «كان جحشة» بائع السجائر أول السابقين إلى محطة الزقازيق حين اقترب ميعاد قدوم القطار. وكان يعد المحطة بحق سوقه النافقة فيمضى على الأفريز في نشاط منقطع النظير يتصيد الزبائن بعينيه الصغيرتين الخبيرتين. ولعل جحشة لو سئل عن مهنته للعنها شر لعنة، لأنه كغالب الناس برم بحياته ساخط على حظه. ولعله لو ملك حرية الاختيار لآثر أن يكون سائق سيارة أحد الأغنياء، فيرتدى لباس الافندية، ويأكل من طعام البك، ويرافقه إلى الاماكن المختارة في الصيف والشتاء، مؤثراً من أعمال الكفاح في سبيل القوت، ما هو أدنى إلى التسلية والملهاة.. إلخ»^(٩٥)

وعلى هذه الصورة يقدم لنا المؤلف في مقدمته شخصية جحشة كاملة وبصورة نهائية من خلال تقريره عنها، ولا يدعها تتكشف تدريجياً من خلال الفعل، معما الحكم عليها وعلى الناس جميعاً، مستعملاً صيغ الترجيح كأنه يشك في الحكم الذي يقرره، فإذا انتهى الكاتب من هذه الأحكام العامة وحاول الانتقال إلى تصوير الفعل لم يحسن التخلص كما كان الشعراء العرب القدامى يفعلون، لأنه يبدأ حديثه بهذه البداية: «وقصد في ذاك الأصيل إلى محطة الزقازيق»^(٩٦) وإذا فتشت في مقدمة القصة عن أى إشارة إلى ذاك الأصيل الذي يشير إليه فلن تجد، خاصة والمقدمة بأسرها مكونة من أحكام عامة لازمان لها ولامكان.

وحين يصف المؤلف عواطف جحشة أو يتحدث عن أفكاره فانه يتحدث أحيانا من موقعه هو لا من موقع جحشة، يصف المؤلف عواطف جحشة حين أدرك أن القطار قطار أسرى لا جنود بقوله: «فوقف جحشة متحيراً يقلب عينيه في الوجوه المغيرة؛ ثم أدركته الكآبة لأنه أيقن أن تلك الوجوه الشاحبة الغارقة في البؤس والفقر لن يكون في وسعها أشباع نهمها من سجائره... ووجدهم يلتهمون صندوقه بشراهة وجوع، فألقى عليهم نظرة سخط واحتقار، وهم أن يوليهم ظهره ويعود من حيث أتى»^(٩٧).

وما نحسب بأن بائساً فقيراً حافياً، يصف المؤلف قديمه بأنها غليظتان كأنها بطنا

(٩٥) همس الجنون، ص ١١٦.

(٩٦) المجموعة، ص ١٥٧.

(٩٧) همس الجنون، ص ١٥٧.

بخفى جمل، يمكن أن يعبر عن الفقر بمثل هذه الصورة، أو يكون موقفه من الفقراء البائسين مثل هذا الموقف.

أما قصة «الثلث» فتحدث عن فتاة حكم عليها الزمان بأن تتحول إلى عاهرة، تسير في طريقها تلمس رزقها فتلتقى بغادة باهرة الجمال تهبط من سيارة فاخرة بحجم الحجر فتتبعها، وتراها تدخل أحد المحلات وتتلقى زجاجة عطر، وتسمع البائع يبلغ السيدة أن ثمن الزجاجة عشرون جنيهاً، وتشاهد السيدة تدفع الثمن وتتسلم الزجاجة، فتندفع إلى جانب السيدة، وتحك بها عامدة لتسقط زجاجة العطر الثمين محطمة على أرض المحل، ثم تقف ناظرة إلى السيدة في جمود وصمت، وتنظر السيدة إلى الفتاة البلهاء التي حولتها جريمتها إلى ثمال، فيتغير وجه الحساء، وتبسط أساريرها وتغرق في الضحك، ثم تعود أدراجها لتشتري زجاجة جديدة.

وتبدو القصة رائعة ومحبوكة فنياً إلى حد كبير، ولكنها لا تخلو أيضاً من بعض المظاهر السلبية التي تسود قصص همس الجنون، فهي كالقصة السابقة تبدأ بمقدمة يتحدث فيها المؤلف عن بطلته القصة مقيماً لها بصورة عامة، مقارنةً بينها وبين غيرها من نساء الأرض جميعاً، «أخذت زينتها وسارت على غير هدى، كيفما ساقتهما قدماها. وغير من النساء لا يتصددين للمرأة حتى يفرغن من المهام والواجبات، وغيرها من البشر لا يسير على غير هدى عادة إلا إذا ركن للهو والعبث واستقبل الراحة والفراغ. هي بخلاف هؤلاء وأولئك، إذا توثبت للعمل وانبرت للواجب أخذت زينتها وسارت على غير هدى»^(٩٨). وما نظن مثل هذه القصة الجيدة في حاجة إلى مثل هذه المقدمة التي تكشف عن ذكاء المؤلف وإن كانت لا تضيف إلى القصة إضافة إيجابية، كما أنها لا تحتاج إلى هذه الأحكام العامة التي تصدر على الفعل قبل حدوثه كما أنها قابلة للشك والخطأ أيضاً.

وكثيراً ما صادر المؤلف على الفعل معلقاً عليه داخل القصة نفسها بحيث يفقد اللحظة والفعل خصوصيتها، وحين خطر للفتاة خاطر كسر زجاجة العطر يعلق المؤلف على هذا الخاطر بقوله: «كانت كثيراً ما تأتي بأفعال صبيانية، وأحياناً جنونية بغير

(٩٨) همس الجنون، ص ٢٠٨.

مقاومة ولا فطنة لبواعثها، وكان الاستهتار من سجايها الراسخة التي اكتسبتها في أعوامها الأخيرة، فلم يكن شئ يوقفها عند حد أو يعطف بها عن شهوة»^(٩٩).

ولا شك أن وصف الفتاة بالاستهتار على هذه الصورة العامة يفقد اللحظة كثيرا من خصوصيتها وحدتها وتوترها، ليحيلها إلى طابع عام روتيني يسيطر على شخصية الفتاة مما يسئ إلى القصة ولا يساعد قضيتها.

وحين يصف المؤلف ملامح السيدة بطلة القصة المختصرة المركزة يلجأ إلى صور بيانية غامضة تضرب الصورة أكثر مما توضحها، «فبرزت حسناء هي الجمال والجلال، فما يمنع الإندفاع نحوها إلا أن نورها يغشى العيون كلسان من لهب بهي المفاتن، ساحر الألوان، ولكن هيهات أن يجرؤ إنسان على لمسه»^(١٠٠). ولا نظن أن وصف السيدة الغنية بهذه الصورة قد قربنا خطوة واحدة من إدراك سر جمالها وفتنتها.

ولعل أكثر ما يغيظ قارئ القصة أن المؤلف في مثل هذه القصة التي يبلغ حجمها أربع صفحات ونصف، قد استغرق ما يقرب من صفحة كاملة يتحدث فيها عن أهمية العشرين جنيتها في حياة الفتاة بطلة القصة، وأنها لو وجدت المبلغ في ماضي حياتها لا نقلبت حياتها رأسا على عقب، ولما وصلت إلى المصير السيء الذي وصلت إليه، ومع ذلك لم يذكر لنا حادثة واحدة تؤكد هذا الزعم الذي استمر يقرره ويكرره بأكثر من أسلوب. يصف ذكريات الفتاة حين سمعت رقم العشرين جنيتها فيقول «وخفق قلب الأخرى لسماع الرقم، فكانت كمن يسمع اسما قديما رهيبا يثير كوامن الشجن، ويستدعى ذكرى قائمة موجعة الصدى، رباه أي دور لعبه في حياتها هذا الرقم المشؤوم الذي لا تعرف الحسنة منه إلا أنه ثمن زجاجة عطر فريدة لو وجد يوما في يدها لكان الحال غير الحال، والحياة غير الحياة، وكفأها شرًا فظيعا»^(١٠١).

وستجهد نفسك أملا تبين واكتشاف هذه الذكرى الموجعة، والدور الذي لعبه هذا الرقم المشؤوم في حياة الفتاة بحيث حولها من حال إلى حال، ومن حياة إلى حياة، ولكنك سترتد من سعيك خائبا، ليدخلك المؤلف في متاهات أخرى، تاركًا الضروري

(٩٩) المجموعة، ص ٢١١.

(١٠٠) المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(١٠١) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

إلى غير الضروري، مطلقا سيلا من الأحكام العامة على الدنيا والناس فيقول: «ومع ذلك فأه لو وجدته (مبلغ العشرين جنيها) قبل عشرة أعوام ! ولكنه لم يوجد وخاب مسعاها، وردت راحتها الممدودة، سدت في وجهها السبل، وضيق عليها الخناق، فتجرعت غصص القنوط، ثم هوت وقذف بها إلى دنيا أخرى منكرة. وهكذا الدنيا قاسية لا قلب لها، والناس لا يرحمون، والحياة أشد وحشية من البحر الهائج والنار المضرة، فقد لا يعدم الإنسان إذا أشرف على الغرق أن يسبح وراء السابحون، أو إذا اشتعلت النار في أطرافه أن يهرع إليه ذوو النجدة، أما في معترك الحياة فالضحايا لا اعداد لهم، تعركهم الرحي وإخوانهم سكارى بأطماعهم ومشاغلمهم، فلکم استصرخت طويلا بغير طائل ، بل كانت ملهاة النظارة، ثم بعد ذلك متعة للمتمتعين ، والدنيا تضيق بمن ينشدون صيدهم بين الضحايا البائسة شردها الجوع والحرمان والأمراض.

فوجدت نفسها في دنيا الشذوذ والعناء حيث تقتتل الضحايا من كل نوع، ضحايا الطموح الكاذب والشهوات البهيمية، والفقر المذل للأعناق، عالم البؤس حيث لا عودة لمن مضى إليه ولا إفاقة لمن نهل من سمه، قدراته لا تمحى فليس على القدر إلا المزيد من القذارة والتمرغ في التراب. فكيف صارت بعد ذلك... وارجمنا ... فؤادا قاسيا، وقلبا كافرًا، ولسانا دنسا، ونفسا تنفح بالخبث واللؤم والكرهية، على وجهها الطلاء، وفي جسمها المرض، وملء روحها الشر ومن مراتعها السجون»^(١٠٢).

ولقد أثرنا إيراد هذا النص الطويل من هذه القصة الجيدة لتحقيق مجموعة من الأهداف، منها أن النص يضعنا في جو عبرات المنفلوطي، حيث تتخذ الشخصية أو الحكاية مجرد مشجب يعلق عليه المؤلف ما شاء من خطبه وعظاته، وقد انزلت نجيب محفوظ في هذا النص إلى موقف مشابه، فنسى الفتاة وذكرياتها، وقدم لنا موعظة قاسية عن الحياة والبشر ، وما تتسم به الحياة من قسوة وظلم، وحدثنا عن طموح البشر وحيوانيتهم بما يعيد إلى أذهاننا رؤيته للحياة والناس، والتي عرضنا لها في التمهيد، كما يكشف النص عن حاجة القصة القصيرة الجيدة إلى التركيز والبعد عن المباشرة، وعن

ضرورة اختفاء شخصية المؤلف وتركه لأبطاله يفعلون ويتحركون، بدلا من وصفه هو للفعل أو كتابة تقارير عنه، كما يكشف النص خطر الانزلاق إلى البلاغة الشكلية التي تضرب الصورة ولا توضحها ، وأخيرا يكشف النص، كم هي طويلة وشاقة وصعبة وحافلة بالمزائق طريق الفنان الجاد، وكم من الجهد الشاق تتطلب ليستقيم له السير على دروبها.

البَابُ الثَّانِي

الرؤية الوهمية

الفصل الأول: عبث الأقدار

الفصل الثاني: رادوبيس وقدر الحب

الفصل الأول

عبث الأقدار

١

رواية «عبث الأقدار» أول رواية تنشر لأدينا الكبير نجيب محفوظ، وخصص لها سلامة موسى عددا كاملا من أعداد مجلته «المجلة الجديدة»^(١) وقد أشرنا من قبل إلى رفض سلامة موسى لروايات ثلاث كتبها نجيب محفوظ، يبرهن الكاتب نفسه على ضعف مستواها بأن اسم إحداها كان «أحلام القرية» وكتب نجيب الرواية في وقت لم يكن قد حسم فيه صراعه بين الأدب والفلسفة، وكان يعتقد أن الأدب نشاط غير جاد، أقصى ما يستطيع أن يقدمه هو اللذة، التي يختلط معناها بمعنى التسلية.

وحين واجه النقاد والدارسون رواية عبث الأقدار، واجهوها وقد أصبح كاتبها أكبر روائي عربى، فأصبح من واجبه أن يبحثوا لها عن هدف جاد يتفق والمكانة الكبيرة التي وصل إليها كاتبها، فالأستاذ محمود أمين العالم يرى أن الرواية «تدين سياسة الإستبداد والقوة وتسخر منها»^(٢) ويكرر د. طه وادى نفس المعنى فيرى في الرواية «تنديدا بالملوك واستبدادهم وإشادة بأبناء الشعب»^(٣) أما د. أحمد هيكل فيرى أن عبث الأقدار «تعتبر البداية الحقيقية للرواية التاريخية القومية، وهى لا تقصد إلى تعليم التاريخ، بل إلى إجلاله، وغايتها تعميق الاحساس بالماضى الفرعونى المجيد»^(٤).

(١) المجلة الجديدة، عدد سبتمبر سنة ١٩٣٩

(٢) تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة ١٩٧٠، ص ٢٧.

(٣) مدخل إلى تاريخ الرواية، مكتبة النهضة المصرية، سنة ١٩٧٢ ص ٨٧.

(٤) الأدب العصى والمسرحى في مصر، دار المعارف بمصر. ط ٢، ١٩٧١ ص ٢٥٦ وما بعدها.

وكان نجيب محفوظ نفسه أصرح من حاول تقييم روايته، رغم أنه يجد أن عيبها الأساسي كامن في أسلوبها وحده، «لكنني الآن أضحك على نفسي من أسلوب هذه الرواية، إذ أنني كنت متشعباً وقتها بأنماط من التعبيرات اللفظية الفخمة التي كنا نحفظها عن ظهر قلب، ولم أدرك وقتها ضرورة خضوع وسيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية الذي أتناوله، فكان الموضوع فرعونياً فيه نوع من الخيال التاريخي، ولكنه يستخدم الالفاظ العربية الجزلة الفصيحة من أول الرواية إلى آخرها، ومن ثم لازمها التناثر على طول الرواية»^(٥).

والواقع أن إرجاع موضع الضعف في عبث الأقدار إلى وسيلة التعبير فيها لا يكفي وحده كمبرر مقبول، فوسائل التعبير ليست إلا الاداة الموصلة، وإذا أصاب الخلل أداة التوصيل، فسيتمتد هذا الخلل إلى البناء الروائي كله، ونجيب محفوظ يتحدث في مجال آخر مبرراً وقوع المصادفة في أدبه، بما يكشف بصورة أعمق عن مصدر الخلل في رواية عبث الأقدار «المصادفة في العمل الفني لها معان أخرى، مثل أن تعرض في أعمالك مصادفات ليس لها خطورة هدم العمل الفني، عند ذلك لا تضر المصادفة، ولكنها تنفع من وجوه متعددة... فقد توحى بأن ما نقرأه ليس إلا حياة حقيقية، أو كالحياة الحقيقية، لأن الحياة الحقيقية لا تخلو من المصادفات؛ وهناك ثانياً مصادفة تعتبر جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني، فالكاتب الذي يتصور أبطاله لعباً لا تملك لنفسها نفعاً ولا ضراً في يد قدر ساخر، تكون المصادفة إحدى وسائله لإبراز ضعف الشخصيات إزاء سخرية الأقدار»^(٦).

وإذا تجاوزنا عن دفاع المحامي البارح عن المصادفة، يمكننا اعتبار رواية «عبث الأقدار» محاولة لتصوير شخصيات من مصر الفرعونية القديمة باعتبارها «لعباً لا تملك لنفسها نفعاً ولا ضراً، في يد قدر ساخر».

والرواية على ضوء هذا التصور لا تقدم كشفاً لتاريخ مصر الفرعونية، ولا رؤية جديدة لهذا التاريخ أو تفسيراً له ولا يمكن أن تزعم لنفسها الحملة على الاستبداد أو التنديد به، وكل ما يمكن أن تزعمه وتدعيه أنها محاولة لتقليد الجانب المسلى من

(٥) مجلة الكاتب العربي، نجيب محفوظ يقدم الرواية في مائة عام، يوليو سنة ١٩٧٠، ص ٣٦.

(٦) الآداب، يوليو سنة ١٩٧٣، نجيب محفوظ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ص ٤٣.

روايات جرجى زيدان التاريخية مستبدلة التاريخ الفرعوني بالتاريخ الاسلامى،
أوروايات والترسكوت التاريخية^(٧). وهى على هذه الصورة تمتل موقفا أكثر تحلفا من
موقف توفيق الحكيم فى رواية «عودة الروح» والذى حاول فى روايته الكشف عن
رؤية خاصة لطبيعة الشعب المصرى، «روحه» وتاريخه.

ولا يحمل نجيب محفوظ للتاريخ الفرعونى فى رواية عبث الأقدار سوى حماس
عام، شاركه فيه العالم أجمع بعد الكشف الأثرية الحديثة، وهو حماس ساعده عليه
الموقف السياسى الوطنى الذى عاش فى ظله فى البيت والمجتمع، وقد سبق أن أشرنا
إلى أن والدته كانت تصحبه طفلا إلى متحف الآثار المصرية.

وأوضح دليل على أن كاتب رواية عبث الأقدار لم يهدف من روايته كشفا عن
تاريخ مصر الفرعونية أو تفسيراً له، أنه لا يختار حادثة تاريخية معينة ليقدم رؤيته
الجديدة لها، ولكنه يقدم حكاية كان قدماء المصريين يحكونها لأطفالهم باعتبارها
أسطورة^(٨). ومعنى ذلك أن عبث الأقدار لا تقدم أسطورة قديمة وتقف عند هذا الحد،
ولكنها تقدم أسطورة كان المصريون القدماء فى عصر الدولة الوسطى الفرعونية
يقصونها على أطفالهم كأسطورة. ومع ذلك فالمؤلف يقدمها كتاريخ ويغير فيها بما يتلاءم
مع هدفه فى إبراز لعب القدر بالبشر وسخريته منهم، وهو مع ذلك يغير كثيراً فى
إطارها، لأن الأسطورة كما وردت فى كتاب مصر القديمة تجعل ورائة عرش خوفو
تنتقل من بعده لولى عهده ثم لحفيده، وبعد ذلك ينتقل العرش إلى أبناء كاهن رع
الثلاثة، ثم إن الأسطورة القديمة لا تذكر لنا هل حاول فرعون قتل الأبناء الثلاثة أم
لم يحاول^(٩).

وإذا كان المؤلف لا يهدف إلى تقديم تفسير للتاريخ المصرى، ولا رؤية جديدة له،
فإن سؤالاً هاماً يطرح نفسه على الباحث، ويتمثل فى سر اختيار المؤلف لعصر
«خوفو» بالذات للحديث عنه فى روايته. ويبدو عصر «خوفو» بالذات أكثر العصور
ملاءمة لأهداف كاتب يريد الكشف عن جبروت الأقدار وسطوتها وقدرتها على العبث

(٧) فى الرواية العربية المعاصرة، د. فاطمة موسى، الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧٢، ص ٣٠.

(٨) مصر القديمة، تأليف جيمسى بيكى، ترجمة نجيب محفوظ، القاهرة سنة ١٩٣٢، فصل بعض الأساطير، ص ٣٢ وما بعدها.

(٩) نفس المرجع ص ٣٦-٣٧.

بالناس والسخرية منهم، وحتى يستطيع المؤلف الكشف في أوضح صورة عن سطوة الأقدار وجبروتها، لابد من خصم جبار يتحداها ويواجهها حتى تصبح المعركة جديرة بأن تخاض، وقد يكون النصر أشبه بالهزيمة إذا كان النصر على خصم بالغ الضعف، وأى مجد يمكن أن يتحقق لأسد يصول ذئبا؟ ولم يجد المؤلف أقدر ولا أشد جبروتا من خوفو محقق معجزة بناء الهرم، ليكون خصما يستحق شرف مصالوة الأقدار ومنازلتها.

والرؤية التي تقدمها رواية عبث الأقدار على هذه الصورة تمثل رؤية تقليدية شعبية. وإذا كانت هذه الرؤية تذكرنا برؤية المأساة اليونانية، فهي تبدو في صورتها للفعل البشرى أكثر عبثية من رؤية المأساة اليونانية، وذلك لأن الآلهة في المأساة اليونانية يتصارعون ويتقاتلون ويتحدى بعضهم بعضا، أما رؤية نجيب محفوظ في «عبث الأقدار» فهي أقرب إلى التصور الشعبي للقدر ودوره حيث ينفصل العالمان عالم القدر وعالم الانسان انفصالا كاملا.

فالقدر في عالمه البعيد المتعالى يملك وحده كل القدرة على الفعل والتدبير، وهو قدر قاس، ينظر إلى الإنسان وهمومه نظرة متعالية وساخرة، وهو يرى الإنسان في همومه ومشاغله يفكر ويحكم التدبير ليتخلص من همومه، ويقدر ويحسب، والأقدار تضحك ساخرة من همومه وتقديره وتدييره وكلما ظن الإنسان أنه أحكم التدبير للخلاص من كارثة أصابته كلما اشتد ضحك الأقدار منه وعبثها به، لأنها تراه يزداد تخبطا في الشبكة التي نسجتها له، واقترابا من الفخ الذي يبذل جهده للبعد عنه. ويصبح البشر أقرب إلى دمي مسرح العرائس، يبدو لك أنها تفعل وتتكلم ولكنها في الواقع لا تتحرك إلا بحركة الحيوط الخفية التي تتحكم في فعلها. ويصبح الفعل الانساني عبثا لا جدوى منه، حتى لو أخذ أكثر صفات الجدية والواقعية، لأنه خاضع لتفسير وتقدير الأقدار، ومهدف لهدف آخر يختلف تماما عن هدف الانسان ومقاصده، بل إن الأقدار قد تسخره لهدف يناقض تماما هدف الانسان وقصده.

وفي رواية كعبث الأقدار تحمل مثل هذه الرؤية التقليدية عن الفعل الإنسانى وعبثيته، يحاول الكاتب، تغطية وتبريرا لموقفه، أن يقوم في بعض المواقف الجزئية بدور المعلم أو الواعظ، حتى لا تسقط مثل هذه الرواية سقوطا كاملا في هاوية رواية التسلية.

يقوم بناء رواية «عبث الأقدار» على فعل لا يخضع للمنطق البشرى ولا لقوانين السببية الخاضعة لإمكانيات الفعل الإنساني وطبيعته.

وتبدأ الحركة في الرواية انطلاقاً من نبوءة ساحر قدمها في بلاط فرعون. حتى معرفة فرعون بهذه النبوءة تقع مصادفة، فلولا أن فرعون أحس بالسأم وهو يجلس جلسة عائلية بين أبنائه وخاصة مقربيه، ولولا أنه رفض كل وسائل الترفيه التقليدية التي تعرض على الملوك الجبارة الآلهة وأشياء الآلهة في مثل هذا الموقف لما تمكن أصغر أبنائه من تقديم عرض إحضار الساحر، الذي يعرفه هو وحده لتسليّة فرعون. ولو لم يحضر الساحر ويعرض قدراته الرائعة التي تمكنه من السيطرة على الحاضر لما سأله فرعون عن قدراته المتصلة بالمستقبل. ولو لم يسأله فرعون عن مصير عرشه في المستقبل ويعطيه الأمان، على طريقة الحكاية الشعبية، لما عرف منه أن العرش لن يكون لأحد من أولاده في المستقبل، بل لطفل ولد صباح يوم استدعاء الساحر بالذات (ولم يولد في يوم آخر قبل يوم أو يومين مثلاً) للكاهن الأكبر لرع معبود أون. وليس ذلك بالكثير على الأقدار حين تعبت^(١٠). لولا ذلك كله لما أمكن للحركة أن تبدأ في الرواية أصلاً، ولما كان هناك رواية ولعجز المؤلف عن إقناعك بعبث الأقدار.

وحتى يمكنك الاستمرار في متابعة الحركة، والتسليم بمنطقيتها وإمكانية وقوعها، لا بد أن تسلم في البداية بمجموعة من الفروض أهمها، أن تقبل بإمكانية معرفة الإنسان للغيب والتنبؤ به بصورة بالغة الدقة، كما تنبأ الساحر ديدى لفرعون وأن تفهم أن مصائر البشر قد سطرت في لوح القدر منذ ميلادهم إلى وفاتهم، وكذلك أعمارهم وأعمالهم. ولم يكن الساحر فقط هو الذي يعرف مصير عرش فرعون ومن سيخلفه عليه، ولكن الآلهة كانت قد بشرت أيضاً والد الطفل بالمصير الذي ينتظر وليده. وعليك أن تسلم أخيراً بعبث مقاومة القدر، أو تحديه، مهما بلغت قوتك وجبروتك وقدرتك على الفعل. وقد حاول فرعون تحدى القدر ولكنه فشل في النهاية واقنعنا وأقنعنا هو والمؤلف معا بأنه لا جدوى من تحدى القدر.

(١٠) عبث الأقدار، مكتبة مصر، ط ٣، القاهرة، ١٩٦٠ (٤) ص ١٦ وما بعدها.

وحين سمع فرعون النبوءة لأول مرة، وسمع من أتباعه أنه لا جدوى من تحدى القدر، قال كلاما مقنعا ومعقولا في علاقة البشر بالقدر، ردا على تسليم أتباعه المطلق له، وخاصة الحكيم خوميني، الذى رد على سؤال الملك «هل يغنى حذر من قدر؟» بقوله:

«مولاى! لقد اتفقت كلمة الحكمة المصرية التى لقتها الأرباب للسلف، وأذاعها قاقمنا على الخلف بأن الحذر لا يغنى عن القدر».

فنظر خوfo إلى ولى عهده وسأله:
وأنت أيها الأمير ما رأيك فى القدر؟

فنظر الأمير إلى والده بعينين متقدمتين كأسد فى شرك فابتسم فرعون وقال:
«أيها السادة لو كان القدر كما تقولون: لسخف معنى الخلق واندثرت حكمة الحياة، وهانت كرامة الإنسان، وساوى الاجتهاد الاقتداء والعمل الكسل، والقوة الضعف، والثورة الخنوع. كلا أيها للسادة، إن القدر اعتقاد فاسد لا يخلق بالأقوياء التسليم به^(١١)

وإذا كان كلام فرعون يبدو منطقيا ومعقولا، فإن حركة الأحداث أثبتت نقيض كلامه بصورة كاملة، ولم تكنف الأقدار بهزيمة فرعون وتسليمه بالهزيمة فقط، ولكنها سخرت منه بجعله أكبر أداة لفرض إرادتها القاهرة. يقول فرعون فى نهاية الرواية لحظة وفاته: «حدث منذ نيف وعشرين عاما أن أعلنت على الأقدار حربا شعواء تحديت بها إرادة الآلهة، فجردت جيشا صغيرا سرت على رأسه بنفسى لقتال طفل رضيع، وكان كل شىء يبدو لى كأنه يسير وفق مشيئتى فلم يزعجنى داع من دواعى الشك قط، وظننت أنى نفذت إرادتى وأعليت كلمتى، وإذا بالحقيقة اليوم تهزأ بطمأنيتى، وإذا بالرب يصفع كبريائى، وها أنتم أولاء ترون كيف أنى أجزى طفل رع على قتله ولى عهدى باختياره خلفا لى على عرش مصر. فما أعجب هذا أيها الناس»^(١٢).

(١١) الرواية ص ٢٣

(١٢) المرجع السابق ص ٢٥٥

وإذا كان بناء الرواية يعتمد على محورين : المحور الأول هو التسليم للقدر، والثاني سخرية القدر بالفعل البشرى بحيث يصبح ما يظنه البشر تحدياً للأقدار أداة لها لتحقيق إرادتها، فلا شك أن بناء الرواية نفسه سيقوم على دعامتين: الدعامة الأولى هي المصادفة، والثانية هي المفارقة.

فبعد مصادفة التقاء خوفو بالساحر، ومصادفة مولد الطفل المهدد للعرش، ينتفض فرعون مشكلاً جيشاً من أبنائه وقواده وأتباعه لدفع تحدى الأقدار لعرشه ولقتل طفل برىء في قسوة ووحشية، في الوقت الذى يكون فيه والد الطفل قد هربه وأمه في عربة بقيادة خادمة مخلصنة لتذهب بها إلى أهلها خوفاً على الطفل. ويندفع فرعون وجيشه إلى غايته، وكانت هناك خادمة أخرى للكاهن غير مخلصنة، أرادت أن تبلغ فرعون بميلاد الطفل النبوءة، فالتقت به في منتصف الطريق قبل أن يلحق بها رجال الكاهن ليمنعوها من ذلك ويزداد يقين فرعون بالخطر الذى يتهدد عرشه، ويصدق نبوءة الساحر، فيسرع مندفعاً إلى غايته. ولكن فرعون لا يدري بأننا نقدر والأقدار تضحك من تقديرنا.

فقد تصادف أن ولدت خادمة مخلصنة أخرى لكاهن منف ولداً، في نفس الوقت الذى ولدت فيه سيدتها الطفل النبوءة. وحين يصل فرعون لتحقيق غايته لا يجادل الكاهن في شرعية فعل فرعون في قتل الطفل الوليد. وفي قمة مأساته يقوم بناورة بارعة، فيندفع إلى حجرة الخادمة النفساء، وهناك يغمد خنجرًا في صدر طفلها موهاً بأن الخادمة زوجته، ووليدها هو الطفل النبوءة ويندفع إلى العهد القاسى المتعجل دائماً (والذى ستكمن مأساته حتى نهاية الرواية في تسرعه): ليفصل رأس الخادمة والطفل عن جسديهما بضربة واحدة بسيفه، بعد أن حاولت الأم الخادمة حماية وليدها. وينبغى ألا نتأمل كثيراً في إمكانية وقوع مثل هذا الفعل، فهو يقع في الأدب الشعبى وهكذا ينصرف فرعون، وهو يظن أن كيد الأقدار قد رد إلى نحرها. والأقدار تضحك ساخرة من فرعون وفعله.

أما الطفل النبوءة وأمه فيقع لهما حادث غريب كغرابة فعل الأقدار دائماً في عبثها بالبشر، فالخادمة زايا يشرد فكرها وهى تقود العربة، فتفكر في زوجها الذى غادرها من عشرة شهور ليعمل في هرم خوفو، مهدداً إياها بالزواج من أخرى لأنها عاقر،

وتتمنى لو كان لها مثل هذا المولود الذى تصحبه وأمه فى العربة التى تقودها. وتغفو وهى غارقة فى أفكارها، فتتوغل العربة فى الصحراء لتصبح مهددة بهجوم من مجموعة من بدو سيناء، لا ندرى كيف تمكنت من الوصول قرب العاصمة ولأن السيدة والدة الطفل نفساء، تقرر «زايا» أن تنجو بنفسها والطفل من خطر البدو، فتخطف الطفل وتندفع فى جريها مدة طويلة لتلتقى بفرعون العائد وجيشه من رحلته. وتستنجد بالقافلة؛ فيأمر فرعون بأخذ الطفل والخادمة إلى مأمئها، لتسخر الأقدار من فرعون مرة أخرى، فهو لم يقتل الطفل النبوءة، ولكنه أيضا كان العامل الرئيسى فى إنقاذه من خطر ساحق يتهدهده.

وتنتهز زايا الفرصة التى أتاحتها لها الأقدار فتقرر إدعاء أمومة الطفل، وتقديه إلى زوجها باعتبارها أبنا له. وتصل إلى مكان بناء الهرم، وتبحث عن زوجها، وهناك يدلونها على مكتب مفتش الهرم الذى يبحث بين دفاتره (!)؛ فيكتشف أن زوجها مات، وفى غمرة حيرتها فى محنتها الجديدة يخبرها المفتش أن خوفو لا ينسى عباده المخلصين، فقد أعد لهم نوعا من التأمين على حياتهم وحياة أسرهم وأنها وطفلها ستعيش فى رعاية الدولة. وهكذا نشاء الأقدار ألا ينقذ فرعون عدوه القدرى فقط، ولكنه يمه بكل أسباب الحياة.

وتقع زايا من نفس المفتش، الذى كانت زوجته قد توفيت، موقعا حسنا، ويسبغ عليها عطايا خاصة ينتهى بزواجها منه وانتقالها بابنها إلى قصره وهذا التحول فى حياة الطفل النبوءة يقربه بصورة كبيرة من مجال الأسرة الحاكمة، لينتهى بدخول الكلية الحربية، حيث يظهر نبوغه الكامل وتفوقه الساحق فى كل مجال من المجالات. وفى حفل التخرج الذى حضره ولى العهد نفسه يظهر هذا التفوق العظيم، وينتهى الأمر باختيار ولى العهد لعدوه القدرى ضابطا فى حرسه الخاص، ليقترب أكثر فأكثر من مصيره الذى أعدته له الأقدار.

وتستمر الأقدار فى لعبتها فتربط بين الشاب القدرى وبين الأسرة الحاكمة برباط آخر أكثر قوة، وهو رباط القلب والحب، فيعجب «ددف» الشاب بصورة رسمها أخوه بالتبنى لفلاحة جميلة، فيستولى على الصورة، ويسأله عن المكان الذى التقى فيه بالفلاحة، ويذهب إلى المكان ويفرض نفسه عليها وعلى رفيقاتها، وينتهى الأمر بهرب

الفلاحة منه بمعونة رفيقاتها، وامتناعها عن الحضور للمكان الذى التقى فيه بها مرة أخرى. ويظل بانسا مقهورا فى حبه، وينتهى الأمر باكتشافه يوم تخرجه أن هذه الفلاحة ليست إلا الأميرة مرسى عنخ، فيزداد قهره ويأسه، خاصة بعد أن التقت به الأميرة فى حديقة القصر وعنفته واخذت منه صورتها، وإن كانت قد تأثرت لأنه أخرج الصورة من تحت قميصه. ويزداد يأسه حين يعلم أن الأميرة مخطوبة للامير حاكم سيناء.

وتستمر الأقدار فى سخريتها بالبشر، وفى إبراز مدى عبثية أفعالهم، وينقذ ضابط الحرس الشاب ولى العهد من الموت قتيلًا بمخالب أسد شرس فى رحلة صيد، ويكافئه ولى العهد بتعيينه قائدا لحرسه، لتضيق الأقدار من حصارها لولى العهد، وتحكم حوله حلقات فخاها حلقة إثر حلقة. ولا يقف ولى العهد فى تمهيد الطريق لعدوه القدرى عند هذا الحد، ولكنه يعينه قائدا لحرسه، ثم قائدا للحملة المتوجهة إلى سيناء لمقاتلة البدو بها والقضاء عليهم.

ويجهز «ددف» نفسه وجنده للحملة بقلب يئس من حب أميرته، ولكن الأقدار لا ترضى لربيبها أن يسير إلى الحرب بهذه الصورة، فيفاجأ فى اللحظات الأخيرة برسول من ولى العهد يختلى به فى خيمته، ليتكشف الرسول عن الأميرة «مرسى عنخ» بشحمها ولحمها، قادمة تودع حبيبها الذاهب إلى الحرب. ويتضح أن حبه كان مستقرا فى قلبها كحالها تماما، ويتبادلان عهود الحب والولاء.

وينتصر القائد البطل فى وقائعه فى حرب سيناء. فيقتل جميع البدو ويأسرهم، ويسبى نساءهم، وتستنجد به من بين السبايا سيدة تعلن أنها مصرية، وأنها وقعت أسيرة فى يد بدو سيناء منذ عهد طويل وتطلب إطلاق سراحها، ويتعاطف القائد البطل معها، ولكنه يخبرها بأنها من ممتلكات التاج، وأنه لا يستطيع إطلاق سراحها قبل استشارة فرعون. ولا يحتاج القارئ الذكى إلى جهد كبير ليكشف أن هذه السيدة ليست إلا الأم الحقيقية للقائد.

ويعود القائد المظفر إلى مصر لينهال علينا سيل المفاجآت الغريبة والعجيبة بعد عودته. وطبيعى أن يستقبل فرعون قائد الحملة المظفرة، الذى يجد الجرأة فى هذا

الموقف على طلب يد الأميرة من فرعون فلا يرضن عليه بها، ويستأذنه في إطلاق سراح الأسيرة المصرية فيأذن له ثم يكتشف أحد ضباطه وأصدقائه مصادفة أن ولي العهد المتسرع دائماً، قد يئس من موت والده، وأنه يدبر مؤامرة لاغتياله، فيعد القائد المظفر العدة لإحباط المؤامرة ولما كان الوقت قد أصبح متأخراً، فقد أصبح من الواجب عليه أن يصحب أسيرته إلى بيته لتستريح، ثم تسافر في الصباح إلى بلدتها بحثاً عن أهلها.

وفي البيت تقع المواجهة بين السيدة والأسيرة، الأم الحقيقية، وبين زايا خادمتها القديمة، وأمه الزائفة. ويستمتع القائد المنتصر من أمه الحقيقية إلى قصته وسر حياته، ويسمع مفتش الهرم القصة مصادفة، فيقع في صراع بين العاطفة والواجب، لينتهي إلى أن واجبه يتمثل في إبلاغ فرعون بما سمع. وتحدث المواجهة العجيبة الثانية على طريق الهرم بين خوفو وقائد حرس ولي العهد من ناحية، وبين القوة المهاجمة التي تبغى اغتيال فرعون من ناحية أخرى، وينتهي الصراع بهزيمة القوة المهاجمة بعد أن أفلحت في اغتيال سائق عربة فرعون وجرح وزيره، وسقوط قائد القوة المهاجمة وغيره من الجند وعلى ضوء المصاييح يعرف خوفو شخصية منقذه، ويحاول التعرف على قائد القوة المهاجمة، ليفاجأ بأكبر مفاجأة في حياته، باكتشاف ولي عهده في سكرات الموت. وتزلزه الضربة من أعماقه لينقل إلى القصر محموماً.

وحين يفيق فرعون من غاشيته، وقد تجمع حوله الاهل والاصدقاء، يخشى على أولاده من التنافر على الحكم، فينتهي إلى اختيار القائد المظفر وزوج ابنته خليفة له. ولكن سلسلة المفاجآت لاتنتهي ، فهو يأذن لمفتش الهرم بمقابلته باعتباره والد القائد المظفر، ولكن مفتش الهرم يفاجئ خوفو بالأسرار الغامضة في حياة قائده وزوج ابنته. وتنتعش آمال الأمراء في تولى الحكم من جديد ولكن خوفو الذي أدرك عبثية تحدى الأقدار يستسلم لإرادتها وهو يسلم الروح. ليعيش ابن الأقدار والأميرة - كما هو متوقع - في التبات والنبات فرعوناً لمصر.

وطبيعي في رواية تقوم الحركة فيها أساساً على عبثية الفعل الإنساني، وسخرية الأقدار بالإنسان ومصيره. مما يجعل بناءها كله يقوم على المصادفة من ناحية والمفارقة من ناحية أخرى، أن لا تبقى المصادفة والمفارقة مقتصره على الخيط الرئيسي. بل إنها

تسلل إلى كل التفاصيل في نسجها. وليس من المهارة في شيء أن يمتشق كاتب قلمه لاستقصائها في الرواية. فسيصبح ذلك محاربة لطواحين الهواء. وحسبنا أن ننبه مثلا إلى أن الانسان الذي أراد خوفو قتله طفلا هو الذى أنقذه من الاغتيال. وأنه لم يكتب بذلك ولكنه أنقذ ولى العهد في البداية. ثم انتهت به الأقدار إلى قتل ولى العهد نفسه. وإلى أن يقدم فرعون عرشه وابنته لمن أراد في البداية قتله حماية لولى العهد والعرش نفسه.

وإذا كان بناء الرواية وحركتها الأساسية تقوم على عبثية الفعل الإنساني ولا جدواه مهما أحكم الانسان التفكير والتدبير. فقد كان طبيعيا، باستثناء النبوة بالطفل، أن تلتزم الرواية بتقديم أفعال يمكن أن يقوم بها البشر وقد يببالغ المؤلف في بعض هذه الأفعال. ولكنها جميعا تلتزم في النهاية بمنطق الفعل الإنساني. قد توجهها الأقدار وجهة غير وجهتها. وقد توجهها إلى غاية مضادة ولكنها بطبيعتها تظل خاضعة لإمكانية وقوعها. وقد خلصنا المؤلف في روايته من القوى الغيبية الأسطورية التي يمكن أن تتدخل بنفسها ت دخلا مباشرا في الفعل، كما تتدخل الآلهة وأنصاف الآلهة في الملاحم اليونانية، وكما يتدخل الجن والسحرة وغيرها من القوى الغيبية في قصصنا وملاحمنا الشعبية. وهذه الظاهرة تمثل ظاهرة إيجابية في رواية عبث الأقدار، ولكن المؤلف حاول لإيهامنا بالواقعية في روايته المبالغة في إيراد كثير من التفاصيل الجزئية، وهي ظاهرة ستظل من الملاحم الرئيسية في رواياته في المستقبل. وهو يعترف بأنه يكثر من هذه التفاصيل عامدا، كما يعترف بدافعه إلى الاكثار منها، «أكثر التفاصيل في القصة صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال، إذ إنه لا يثبت الموقف أو الشخصية كحقيقة مثل التفاصيل المتعلقة به، وكلما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها»^(١٣).

وفي رواية تقوم أساسا على الحركة الخارجية، تتحول هذه التفاصيل إلى عامل سلبي يعوق تدفق الحركة وسرعتها وانسيابها، خاصة وهي تبدو خارجة وهامشية ومضافة إلى البناء الروائي. وتكشف هذه التفاصيل في رواية نجيب محفوظ عن نفسها في صورتين: الصورة

الأولى، وتمثل في الوصف الخارجى للطبيعة المادية، والصورة الثانية، وتمثل في حوار استطرادى، يكشف فيه المؤلف عن بعض أفكاره وآرائه التى يفرضها على عصر الرواية وجوها. ومن الأمثلة على الإستطراد فى وصف مظاهر الطبيعة الخارجية، وصف المؤلف لقافلة ملكية منطلقة للصيد؛ «وكان كبير حجاب القصر يشرف بنفسه على إعداد قافلة الصيد وتزويدها بما يلزمها من الماء والزاد والسلاح والشباك، واختار رئيس الحرس لمرافقتها مائة جندى من جنود الحرس، جعل على قيادتها عشر ضباط من بينهم ددف، وهؤلاء غير الخدم ومساعدى الصائدين. وكان تتقدمها كوكبة من الفرسان الخبيرين بطريق الصيد، وسار خلفهم صاحب السمو الفرعوى الأمير رعخوف، وإلى يمينه الأميرة القاتنة مرسى غنخ وإلى يساره الأمير أوور تحيط بهم هالة من الأمراء والنبلاء. وتبع ذلك الموكب الجليل عربة تحمل قرب المياه، وأخرى تحمل الزاد وأدوات الطهى والخيام، وتليها ثلاثة ورابعة وخامسة تحمل أدوات الصيد والقسى والسهام، تسير جميعا بين صفين من الفرسان، وتبع العربات القوة الباقية من فرسان الحرس المرافق للرحلة يتقدمها ضباطها الذين كان منهم ددف»^(١٤).

والنظرة المتأملة لمثل هذه التفاصيل الدقيقة تشعرنا بأن هذا الوصف المفصل لا يبدو فاقد الدلالة فقط ، ولكنه يكون أحيانا غير منطقى أيضا. ويبدو طبيعيا أن يشرف كبير حجاب القصر على إعداد قافلة الصيد، ولكن من لزوم ما لا يلزم أن يصر المؤلف على إخبارنا بأن قافلة الصيد يلزم إمدادها بالطعام والماء والسلاح والشباك، ومن لزوم مالا يلزم أيضا أن يخبرنا المؤلف بأن قائد الحرس اختار لمصاحبة القافلة جنود من الحرس، فلم يكن أمامه خيار آخر، ولا نعتقد أنه مما يفيدنا كثيرا أن نعرف عدد الجنود والضباط المصاحبين للموكب، وليس ضروريا أيضا أن يخبرنا المؤلف أنه قد ألحق بالحملة عددا من الخدم ومساعدى الصيادين، ثم لا مجال للحديث عن سبق جماعة للقافلة وتأخر جماعة أخرى، ثم إن ترتيب السير فى القافلة ترتيب تقليدى ولا يضيف شيئا، بل إن الأمر يتعدى أحيانا عدم الدلالة إلى بعض الدهشة، وذلك حين يصر المؤلف على ذكر الأسمال التى تحملها كل عربة، وعلى ترتيب سير هذه العربات أيضا. ولن يحتاج الأمر لبراعة كبيرة ليكتشف الباحث أن أغلب الوصف الخارجى فى الرواية يتسم بهذه السمات السلبية.

أما الصورة الثانية من صور إيراد التفاصيل فتتمثل - كما سبق أن أشرنا - فى

الاستطراد إلى مواقف حوارية لا هدف لها إلا إبراز آراء المؤلف في الحياة والناس في رواية لا تحمل إلا رؤية تقليدية. ففي حوار بين خوفو والفنان ميرابو يحدد المؤلف رأيه في الفن على هذه الصورة:

وهناك بادر الفنان ميرابو يقول كأنه يكمل حديث الملك:

والألوهية يامولاي؟

فهز فرعون رأسه استهانة وسأله:

وما الألوهية ياميرابو؟ إن هي إلا قوة.

فقال المعمار بثقة وطمأنينة.

ورحمة ومحبة يامولاي.

فقال الملك وهو يشير بسبابته إلى الفنان.

- هكذا أنتم أيها الفنانون! تروضون الصخور العاتيات وقلوبكم أندى من نسيم الصباح^(١٥).

ويكمل المؤلف رؤية في الفن، وفي العلاقة بين طبيعة الفنان وطبيعة المرأة في حوار دار بين ددف وبين أخيه غير الشقيق نافا:

- «لا تكلف نفسك مشقة الشرح أو الاعتذار فإني أعلم بما تعنى، ولكن المسألة أن هذه هي المرة الثالثة التي أشبه فيها اليوم بامرأة. فقال لي والدي صباح اليوم واجدا» أنت كالفتاة سريع القلب» وقال لي الكاهن شلبا منذ ساعة وكان يحدثني في شأن صورة له: أنت ياسيدي نافا «يتغلب عليك الوجدان كالنساء» وما أنت ذى تقول إني كأملك! فهل ياترى رجل أنا أم امرأة؟!»

فضحك ددف بدوره وقال:

- أنت رجل يانا، ولكنك رقيق النفس، حساس الوجدان، ألا تذكر أن «خنى» قال مرة. إن الفنانين جنس بين الرجال والنساء.

فقال نافا

- إن خنى يعتقد أن الفن يقتضى إعاره من الأنوثة، ولكنى أعتقد أن وجدانية المرأة تناقض وجدانية الفنان فى الغاية، لأن المرأة بطبعها نفعية تتوخى ما يحقق غايتها الحيوية على أكمل الوجوه، أما الفنان فلا غاية له إلا استكناه ذات الاشياء.

وهذا هو الجمال، لأن الجمال هو استجلاء ذات الشيء الذى يجعل منه ومن بقية المخلوقات وحدة ذات انسجام.

فضحك ددف وقال:

-أتظن أنك بتفلسفك هذا قادر على إقناعى بأنك رجل؟

فحدجه نافا بنظرة تحد وقال:

- أما تزال محتاجا إلى دليل؟ إذا فاعلم أنى سأزوجه.

فبدت الدهشة على وجه ددف وسأله:

- أحقا ما تقول

فأغرق نافا فى الضحك وقال:

- أيبلى بك إنكار الزواج على؟

- كلا يا نافا، ولكنى أذكر أنك أغضبت والدنا عليك لزهديك فى الزواج»^(١١٦).

ومثل هذه الأفكار ربما كانت هامة زمن كتابة نجيب محفوظ للرواية، ولكنها أصبحت أفكاراً تقليدية فى زماننا، كما أن طريقة عرضها تبدو بالغة السذاجة إلى أكبر حد. وينثر المؤلف مثل هذه الأفكار التعليمية على طول الرواية، معنوقا حركة الأحداث فى بعض الأحيان، معلما ما ليس لتعليمه قيمة فى معظم الأحيان.

٣

تتعامل كل رواية - كما سبق أن قدمنا - مع بشر يفعلون ويتحاورون. وتقع أفعال البشر دائما فى مكان وفى زمان محددين. وحتى يستطيع الروائى تجسيد هذا الفعل

البشرى، يصبح ضروريا بالنسبة له أن يتصور صورة ما للعلاقة بين أفعال البشر وبين الزمان والمكان الذى تقع فيه أفعالهم وأقوالهم. ويختلف موقف الروائيين من علاقتهم بالزمان والمكان حسب اختلافهم فى إدراك طبيعة الفعل البشرى والعوامل المؤثرة فيه. فمنهم من لا يجد علاقة سببية بين وقوع الفعل وبين الزمان الذى وقع فيه هذا الفعل ومكانه، بحيث تصبح العلاقة بين الطرفين علاقة اتفاق وموازاة، وليست علاقة فاعلة ومؤثرة. ومثل هذا النوع من العلاقة يجعل زمن الفعل ومكانه هامشيا فى الرواية، وعاملا محايدا غير مؤثر. ويمكن لقارئ مثل هذا النوع من الرواية أن يدرك أنه لا أهمية للبيئة الزمانية والمكانية التى وقعت فيها الأحداث؛ لأنه إذا كان قد تصادف وقوع الفعل البشرى فى هذه البيئة، فإن الرواية لن تخسر كثيراً إذا تصادف ووقعت هذه الأحداث فى بيئة أخرى.

ونحن ندرك فى مثل هذه الحالة زمن وقوع الأحداث ومكانها، من إشارة المؤلف المباشرة إليها ومن بعض المظاهر السطحية الخارجية، التى تتمثل فى لباس الناس أو طعامهم أو شكل مساكنهم.

أما الصورة الثانية من صور العلاقة بين طبيعة الفعل البشرى والبيئة الزمانية والمكانية فهى علاقة تقوم على التفاعل، وفيها يدرك الروائى أن وجود البطل فى زمان أو مكان ما ليس مجرد إطار خارجى للحدث وتتابعه فقط، ولكنه إطار فاعل لا بد من التنبه إليه، لكى يكون للرواية منطق وبناء متماسك. ويمثل الزمان والمكان بيئة نفسية لشخصيات الرواية وأبطالها، فالشخصية التى تعيش فى مصر القديمة، غير الشخصية التى تعيش فى مصر الإسلامية، والشخصية التى تعيش فى اليونان القديمة أو الحديثة، غير الشخصية التى تعيش فى مصر القديمة أو الحديثة. ويزداد الأمر تحديداً إذا أدرك المؤلف أن طبيعة الشخصية تختلف باختلاف وعيها الطبقي أو الثقافي، بل يختلف موقف الشخصية الواحدة باختلاف عمرها فى مراحلها المختلفة، واختلاف حالتها الجسدية والنفسية. وإذا أراد المؤلف أن يكون منطقيا مع نفسه، وراغبا فى إقناعنا بالفعل الذى يقدمه، والشخصية التى يريد تصويرها، فلا بد أن يكون مرهفا وحادا فى إدراك كل هذه الفروق التى يمكن أن تنحل بدورها إلى آلاف من الفروق الدقيقة، بل البالغة الدقة. ونجيب محفوظ فى رواية عبث الأقدار يقدم حكاية مسلية، يقوم رباط الأحداث

فيها على القدر والمصادفة، ويبدل غاية جهده لإبراز عبث الأقدار وسخريتها بالفعل البشري.

وليس من الطبيعي في مثل هذا الوضع أن نطالب المؤلف بتقديم الجو النفسي للشخصيات التي عاشت في مصر القديمة، ومراعاة الطابع العقلي والنفسي لهذه الحضارة، فستصبح مثل هذه المطالبة تحميلاً للأمر أكثر مما تحتمل، ولكننا نتوقف معه قليلاً عند تحديده للسلمات الخارجية للبيئة التي يقدمها في الرواية، ومدى قدرته ودقته في تصويرها، وهي دقة قد تتسم بها بعض روايات الحادثة، مثل روايات رعاة البقر، أو الروايات التي تدور أحداثها في وسط أفريقيا.. إلخ.

ويبدو الموقف صعباً على المؤلف إذا حدد بوضوح زمناً محدداً لروايته، وفترة تاريخية معروفة نسبياً في التاريخ؛ لأن تحدد مظاهر البيئة الخارجية في مثل هذا العصر يبدو موضوع مساءلة مستمرة من القارئ مهما تضاءلت درجة وعيه وثقافته. وقد اختار نجيب لروايته أعظم فترات التاريخ القديم شهرة، وأكثرها تعرضاً للضوء، وهي الفترة التي تقع قبل بناء الهرم بعشرة أعوام وما بعدها حتى نهاية حكم خوفو.

ويعترف المؤلف صراحة بأن لجنة مجمع اللغة العربية (فؤاد الأول سابقاً) التي كانت تنظر في جائزة الرواية التي يمنحها المجمع، لاحظت على لسان الأستاذ أحمد أمين أن المؤلف مصر في رواية «رادوبيس» على معرفة المصريين في عصر الأسرة الخامسة للعجلة الحربية، وأنهم استخدموها على نطاق واسع، وأن الأستاذ أحمد أمين نصحه بالتعرف على التاريخ القديم بصورة أفضل. ورد المؤلف على الأستاذ أحمد أمين بأن معرفته بتاريخ مصر القديمة جيدة، وأنه ما أراد بذكر العجلة الحربية في هذه الفترة المتقدمة من تاريخ مصر، إلا إضافة مظهر من مظاهر العظمة والجلال على الموكب الفرعوني في مصر العظيمة في هذه الفترة^(١٧).

وقد كان يمكن أن يكون حديث المؤلف مقبولاً ومبرراً، فالفن ليس محاكاة لواقع قديم أو حديث، ولكنه إبداع وخلق، لولا أن هذه الظاهرة، التي أشار إليها الأستاذ أحمد أمين، تبدو مفروضة على رواية «عبث الأقدار» بشكل يكاد يفقدها هويتها

(١٧) تكررت حكاية هذه الواقعة في أكثر من حديث من أحاديث المؤلف التي سبقت الإشارة إليها.

الزمانية والمكانية بصورة شبه كاملة. ولو لم يحدد المؤلف زمن ومكان روايته بنفسه وأساء شخصياته لأمكن أن تدور الرواية في أى زمن وأى مكان بشرط وجود حاكم عظيم ومستبد في الوقت نفسه.

ومن مظاهر خروج الرواية على حدود الزمان والمكان الصورة التي يقدمها المؤلف للدواوين الحكومية في عصر «عبث الأقدار»، والتي لا تختلف كثيراً عن الصور التي يقدمها الكتاب لدواوين الحكومة في أدبنا المعاصر، إلا أن مكاتب الحكومة في مصر القديمة كانت أكثر دقة ونظاماً من مكاتبنا في هذه الأيام؛ «فسارت زايا إلى هدفها، وكانت البناية متوسطة الحجم جميلة المشهد، ويقف على بابها حارس من الجنده، وقد اعترض طريق زايا، ولكنها أخبرته بما جاءت من أجله فأوسع لها، فدخلت حجرة واسعة تصطف في جوانبها المكاتب، ويجلس خلفها الموظفون وكانت جدرانها ملاءى بالرفوف المكدسة بأوراق البردى، وفي اتجاه الداخل يرى باب موارد دها الجندى عليه بعضاه، فاجتازته إلى حجرة أصغر حجماً وأجمل منظراً وأثمن أثاثاً، وكان يجلس في ركن منها - خلف مكتب فخم - رجل ربعة القوام بدين الجسم، يميزه رأس كبير، وأنف ضخمة قصير، في وجهه ممتلئ عظيم الشدقين منتفخ الخدين كقربتين صغيرتين، وكانت عيناه جاحظتين وجفناه ثقيلين، وقد جلس جلسة كبرياء وعظمة، وانكب على ما بين يديه في تيه وسلطان.

وقد أحس بالداخل ولم يرفع عينيه ولم يبد عليه اهتمام حتى فرغ ما بين يديه، فنظر إلى زايا نظرة شوس وتيه، وسألها بصوت تياه فخور:

- ماذا تريدين يا امرأة؟
- فاستولى الارتباك والخوف على زايا وقالت بصوت مضطرب ضعيف:
- جئت أبحث عن زوجى ياسيدى
- فسألها بنفس اللهجة:
- ومن زوجك؟
- عامل ياسيدى
- فضرب المكتب بقبضة يده وقال بلهجة حادة وبصوت كأنه يرن في قبو:
- وما الداعى إلى تعطيله عن عمله وإقلاقنا؟

فذعرت زايا وتفرقت منطقتها شعاعا ولم تحر جوابا، فأدام إليها النظر، وشاهد وجهها الحمري المستدير وعينيها العسليتين الساخنتين وشبابها الغض، فعز عليه أن يجثم الخوف على مثل ذلك الوجه الصبوح، ولم يكن له من السلطان إلا ظاهر وزهو، أما قلبه فطيب، وأما عواطفه فرقيقة^(١٨)».

إذا انتزعت مثل هذه الصورة من رواية «عبث الأقدار»، وقدمت إلى قارئ عادى فلا جدال في أنه سيعتقد أن هذا المنظر هو منظر لديوان حكومة من حكومات العصر الحديث، ولن يخاطر بباله أنه في مصر «خوفو» بأى حال من الأحوال. فعلى باب البناية جندي حارس كأمى مبنى حكومى يعترض الداخلين والخارجين، وفي حجرة صغار الموظفين تتكدس المكاتب التى يجلسون خلفها، ويجب أن تمحو من ذهنك بصورة كاملة صورة الكاتب المصرى المألوفة وهو يجلس أرضا مستنداً على رجله حين يكتب، وتتكدس حجرة صغار الموظفين بالأوراق، وقد تتوقف قليلا عند لفظة أوراق البردى التى ما نظن أن المصريين عرفوها زمن الرواية وحتى إذا كانوا قد عرفوها فما نظنها كانت متداولة إلى هذا الحد. ولرئيس الديوان حجراته الخاصة التى لا بد أن تكون أجمل من حجرة بقية الموظفين ومكتبة أفخم أيضا. وصورته هى الصورة التقليدية «للباشكاتب» فى قصصنا المعاصر، وله من صورة الباشكاتب أيضا إدعاء العظمة والأهمية، والظاهر القاسى والقلب الطيب.

وإذا تابعتنا صورة المقابلة بين «زايا» والمفتش فى الرواية فسنكتشف أن دواوين الحكومة كانت تحتفظ بسجلات بالغة الدقة عن الموظفين والعمال الذين يعملون فى بناء الهرم^(١٩) وأن خوفو قد وضع نظاما رائعا للتأمين على حياة العمال وأسرتهم أيضا^(٢٠).

وليست هذه الصورة نادرة تعسفنا فى الحديث عنها، ولكنها تمثل ما يشبه القاعدة المألوفة على طول الرواية، فنظام التعليم فى الرواية يقترب كثيراً من نظام التعليم فى عصرنا أكثر مما يوحى لنا بنظام التعليم فى عصر خوفو، فتعليم الطفل يبدأ فى سن

(١٨) الرواية ص ٦١ - ٦٢.

(١٩) الرواية ص ٦٣ وما بعدها.

(٢٠) المرجع السابق ص ٦٥.

الخامسة بمرحلة التعليم الذى يسميه المؤلف بالتعليم الأولى ومدته سبع سنوات وفيه يتعلم الطفل القراءة والكتابة ومبادئ الحساب والهندسة والدين والأخلاق والتربية الوطنية. وبعد أن ينتهى الطفل من التعليم الأولى ينتقل إلى مرحلة تعده إلى ما سيتخصص فيه وهو نظام أشبه بالتعليم الثانوى: «وفى ذلك الوقت بلغ خنى الحادية عشرة ونافا العاشرة، واختتمتا تعليمهما الأولى، واختار خنى أن يلتحق بجامعة بتاح ليرقى مدارج علمها المتتابعة ويتفقه فى الدين والأخلاق والعلوم السياسية. إذ كان الغلام ميالا للعلم، شغوقا بالحكمة، وكان يرغب فى شغل وظيفة دينية أو قضائية، أما نافا فلم يتردد فى الالتحاق بمعهد خوفو للفنون الجميلة لأنه كان يهوى الرسم والتصوير»^(٢١).

وبعد أن يقطع الشاب مرحلة طويلة فى تعليمه العالى لا يبقى أمامه سوى ثلاث سنوات للتخصص^(٢٢). ومن الطبيعى أن يلتحق «ددف» الذى تهيئه الأقدار لمهمته المحددة بالكلية الحربية^(٢٣).

ويمكننا أن نستعرض فى الرواية صوراً كثيرة تكشف عن غرابة جو الرواية الخارجى عن جو قدماء المصريين، فمجلس البلاط فى قصر خوفو يختلط اختلاطاً كبيراً بمجلس بلاط هارون الرشيد فى صورته الشعبية، يجلس فرعون فيه بين أهله والمقرين إليه «يطرقون تافه المواضيع وهامها، فتلوك ألسنتهم الفكاهات وتبرم الأمور وتقرر المصائر»^(٢٤). والأميرة تدخل على «ددف» اليأس من حبهام متخفية فى صورة رجل على طريقة الحكايات الشعبية، بل وتعلن له أيضاً أن الأمير الذى خطبها تخلى عن خطبتها بطريقة عصرية شبه باريسية، «ولكنك علمت شيئاً وغابت عنك أشياء، فالأمير نبيل سامى الخلق وقد حادثنى يوماً - ونحن منفردان - فى الموضوع الذى أذيع، فاعتذرت له وقلت له: إنى أوثر أن أبقي صديقه، ولاشك فى أنه أحس بخيبة.

(٢١) الرواية ص ٧٤.

(٢٢) المرجع السابق ص ٧٨.

(٢٣) المرجع السابق ص ٨٤.

(٢٤) المرجع السابق ص ٢٤.

ولكنه ابتسم ابتسامته النبيلة وقال لى: إني أمير أحب الصدق والحرية، وتكره نفسى أن تستدل نفسا نبيله»^(٢٥).

وسنلتقى فى الرواية بالمصريين وهم يتعاملون بالنقود الذهبية والفضية، وسنجد أن فن الرسم قد ترقى إلى أبعد الدرجات بحيث يحمل ددف صورة الأميرة، حبيبته الموعودة على صدره دائبا، فى ورقة صغيرة أو قطعة قماش بسيطة لاتبرز من ثوبه العسكرى أو تعوقه^(٢٦).

وإذا كانت مظاهر البيئة الخارجية تبدو غريبة عن مصر الفرعونية فى أغلب صورها إلى هذا الحد، فمن الطبيعى أن تكون مظاهر البيئة النفسية أكثر غرابة وبعدا.

٤

إذا كان هدف المؤلف فى مثل هذا النوع من الرواية أن يصل بنا إلى عبثية الفعل الإنسانى ولاجدواه، وإذا كان قد حكم على الشخصية البشرية بأن تصبح كريشة فى مهب الريح تطوح بها الأقدار كيف تشاء، فماذا يفيد الشخصية إذا كانت الريشة زاهية اللون أو كابيته؟ وماذا يهم إذا كانت ريشة طاووس أو ريشة نسر؟

إن المؤلف يصل إلى هدفه فى مثل هذه الرواية بصورة أكثر توفيقا إذا تمثلت شخصياته فى نماذج عامة تقليدية ومسطحة، يمكن للجميع أن يتعرفوا عليها بسهولة، ومن أول وهلة، حتى يمكن للجميع أن يكتشفوا ويعوا الحكمة التى يريد المؤلف أن يكتشفوها وفى الرواية التى نحن بصدها يلجأ المؤلف إلى الصور المعروفة فى مخيلة العامة عن الملوك، سواء أكانت مستمدة من الأدب الفصيح، أو الأدب الشعبى. والشخصية بهذه الصورة تصبح النموذج التقليدى السائد، وهو نموذج غير محدد الملامح صالح لكل زمان ومكان، ولكنه لا يجسد شخصية بالتحديد، وتصبح الشخصية التى يزعم المؤلف أنها خوفو مثلا خليطا غير متجانس من خوفو، والخلفاء المسلمين والملوك المحدثين..

(٢٥) المرجع نفسه، ص ١٩٠.

(٢٦) الرواية ص ١٥٣.

ولأن مثل هذه الشخصية أداة في يد القدر فهي مجرد حاملة للأحداث وأداة لها؛ ولذلك فالمؤلف لا يقف كثيراً عند تفاصيل صورتها الجسدية والنفسية، لأن ذلك لا يقع في بؤرة اهتمامه، ولكنه يلجأ في تصوير مثل هذه الشخصية إلى الأسلوب التقريرى، فلا يتركها تفعل ولكنه يفعل بالنيابة عنها، ولا يتركها تتحدث ولكنه يتحدث عنها أيضاً. وإذا حدث وتركها تفعل أو تتكلم فإنها لا تخرج عن سيطرة المؤلف، الذى يبدو متحكماً في كل الأقوال والأفعال موجهاً لها من البداية إلى النهاية.

وطبيعى لذلك أن يختار المؤلف صفة واحدة للشخصية، ويركز على التعامل معها. فهو لا يشغل نفسه ولا يشغلنا بصفات الأخرى التى تعوق اهتمامنا فى الرواية. والصفة التى اختارها المؤلف لخوفو فى رواية عبث الأقدار هى العظمة، بل العظمة البالغة، وذلك حتى يكون تحديه للأقدار بالغ القوة، ويكون رد الأقدار عليه وعلى تحديه بالغ القسوة.

وأغلب شخصيات هذا النوع من الرواية تقدم لذلك بصورة تقريرية جاهزة سلفاً، وهى وحيدة الصفة مع المبالغة إلى أقصى حد فى هذه الصفة. ولا يمنع المؤلف من المبالغة ما قد يقع من تناقض بين الصفة الوحيدة التى يركز عليها المؤلف وبين صفات الشخصية الأخرى، فخوفو مثلاً يذكرنا بشخصية الخليفة فى الشعر العربى القديم حين يصبح قمة ملائكية لقمم المثل العليا الأخلاقية. ويبالغ الشاعر فى جميع صفات الخليفة حتى لو وقع فى التناقض، فهو إذا بالغ فى شجاعته مثلاً لا يأنف من تقديمه فى صورة من يجارب ويقتل البشر حتى تشبع الذئاب، على الرغم من تناقض هذه الصفة مع صفة أخرى، يصوره فيها كقمة للرحمة أيضاً. والصورة التى يقدمها المؤلف لشخصية «ددف» هى صورة الشجاعة والتفوق الأسطورى مجسدة وكاملة؛ وفى يوم تخرجه تفوق فى كل المباريات، ففى سباق الخيل «شد من بين المتسابقين فارس كان لسرعته كأنما يركب ريحاً مجنونة... وقد أذاع المدرب اسم الفائز «ددف بن بشارو». وفى سباق العربات «انطلق من بين صفوف العادين راكب سبقهم بقوة مارد فبدا وبدوا كأنه عاد وهم وقوف، وتوجه الفوز حتى النهاية، وأعلن المدرب اسم الفائز «ددف بن بشارو» وتعالى باسمه الهتاف واشتد له التصفيق... ثم أعلن المندى عن سباق القفز على الحواجز، فامتطى الضباط جيادهم ونفخ فى الصور فعدت الخيل بعنف، وطارت فوق

الحاجز الأول كأنها نسور منقضة، وقفزت على الثاني كأنها أمواج الشلال الكاسرة...، ولكن خان الحظ البعض فعجزت الجياد غير صائخة (؟) إلى صراخ فرسانها البواسل، وأعلن المنادى اسمه «ددف بن بشارو» بين التهليل والتكبير.

وحالفه الفوز في جميع المباريات فكان الميرز في إصابة الأهداف بالرمح والقوس وكان المنتصر بالسيف والضرب بالمزاريق. وآتته الآلهة نصرا مبينا جعله بطل اليوم دون شريك، ونايغة المدرسة العديم النظير، وأحله مكانة الإعجاب والتقدير في كل قلب.

وكان على الفائزين أن يذهبوا إلى ولي العهد ليهنئهم على نبوغهم فذهب «ددف» - ذلك اليوم - وحده، وأدى للأمير التحية العسكرية... الخ»^(٢٧).

ولا تحتاج صورة فارس الفرسان التي قدمها المؤلف إلى تعليق منا، حيث إنه بلغ قمة القمم في الصفة التي ألصقها به، وكان نسيج وحده فيها. ويكمل المؤلف صورة فارس الفرسان بالحديث عن حبه للأميرة، وتدله في هذا الحب كما ينبغي لفارس الفرسان، الذي ينبغي أن يكون تدله وضعفه في الحب على قدر شجاعته.

وإذا كانت الشخصية تقدم كقمة للمثل العليا في صفة من الصفات، فإن صفاتها الجسدية ينبغي أن تكون مقاسة ومحددة بإطار الصفة المعنوية التي ألزمها بها المؤلف وإذا كان ثمة تأثير لعناصر أخرى كالوراثة فالشخصية لا تستمد منها إلا أفضل ما فيها ملاءمة للشخصية التي يصورها.

وحتى يصبح كلامنا أكثر موضوعية سنركز تحليلنا على شخصية خوفو، باعتبار أن صورة الشخصية وأسلوب معالجتها موحد في مثل هذا النوع من الرواية، بحيث يمكن أن يغنى وقوفنا عند شخصية عن وقوفنا عند عدد كبير من الشخصيات. في أول سطر من الرواية يصف المؤلف خوفو بأنه «صاحب العظمة الإلهية والهيبية الربانية «خوفو بن خنوم» وإذا كانت عظمة خوفو إلهية فلا بد أن يكون كل ما يحيط به غارقا في هذه العظمة الإلهية والهيبية الربانية. فحديقة قصره هي «جنة منف الخالدة وأسوارها بيضاء»، وهو يلبس عباءة حريرية ذات حاشية ذهبية، و«المرقة التي يستند إليها

(٢٧) الرواية، ص ١٤١ وما بعدها.

ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب»، وآيات عظمته تتجلى في ملاحظه الجسدية متمثلة في جبهة عالية، ونظرة رفيعة، وقوة خارقة تبدو في ساعديه المفتولين وأنفه الأشم، تحيط به مهابة سن الأربعين وهالة من مجد الفراعة.

كل وصف لخوفو نابع من بؤرة العظمة ويدور حولها. قد يختلف أسلوب التعبير أو يتكرر، ولكن صبغة العظمة تظل هي القطب والمغناطيس الذي يجذب إلى دائرته كل ما يحيط به، وعظمة خوفو لا تحيط به وحده، ولكنها تفيض بغزارة على كل ما حوله.

ويجب علينا أن نتخيل أن فرعون كانت تحيط به كل هذه العظمة وهو جالس في مجلس عائلي مسترخ، فما بالك لو شاهدته أو تخيلته في جلسة رسمية، أعفانا المؤلف من وصفها على طول الرواية. ولما كان فرعون عظيمًا ومهابًا عظمة إلهية ربانية فلا بد أن تكون عظمة مطلقة وكاملة. ويكمل المؤلف وصف هذه العظمة بقوله: «وكان فرعون يجب تلك الجلسات العائلية التي تعفيه من أثقال الرسميات وترفع عن كاهله أعباء التقاليد فيغدو أبا رقيقًا وصديقًا ودودًا، ويخلص وصحبه النجوى والحديث ويطرقون تافه المواضيع وهامها، فتلوك ألسنتهم الفكاهات وتبرم الأمور وتقرر المصائر»^(٢٨).

وفرعون العظيم كل هذه العظمة من خلال ما يقرره المؤلف ويضفي عليه من صفة إذا تركه المؤلف يقول أو يفعل يبدو فعله وقوله في كثير من المواقف عاجزا عجزا كبيرا عن التلاؤم مع هذه الصفة، بل إنه يتصرف أحيانا بما يناقضها، فهو حين يتهمك يبدو تهكمه ثقيلًا باردًا إلى حد كبير، فهو يأخذ على ميرابو تباطؤه في بناء الهرم بعد مرور عشر سنوات على بدء البناء، وحين يشير ميرابو إلى النيل وإلى السفن التي تسير فيه حاملة الأحجار التي سيبنى بها الهرم يبتسم فرعون متهمًا قائلاً: «يا عجبًا... أمرناك أن تشيد هرما فشقت لنا نهرا، فهل تظن مولاك ملكا على الأسماك»^(٢٩) ويبدو تهكم فرعون باردًا وغير لائق بعظمته.

وحين يطلب ميرابو الصبر من ولي العهد الذي لا يصبر قط على طول الرواية

(٢٨) الرواية، ص ٦

(٢٩) الرواية، ص ٧.

يحسم فرعون المناقشة بقوله: «ما أجمل قولك يا بنى وما أسعدنى بك! حقا إن القوة فضيلة الملوك! بل فضيلة الناس كافة لو كانوا يعلمون. لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت (؟) ملكا من ملوك مصر، وما ساء بي من الإمارة إلى العرش إلا القوة»^(٣٠). فالملك العظيم هذه العظمة الكاملة المطلقة لا يرى في الصبر فضيلة ولكن يرى الفضل كل الفضل للقوة.

ولعل أغرب ما فعله فرعون مما لا يتفق وصورته العظيمة التي يقدمها له المؤلف أنه قاد حملة حربية كاملة بنفسه للقضاء على الوليد القدرى قبل أن يصبح خطرا يهدد عرشه، وكان جادا جدية كاملة في تكليف قائده العام بإعداد هذه الحملة: أمامنا طفل رضيع على بعد منا يسير، فيا أيها القائد أربو أعد حملة من العربات الحربية سأقودها إلى «أون» لأشهد بنفسى مخلوق الأقدار الصغير.

فقال خومينى دهشا:

- هل يذهب فرعون بذاته.

فضحك الملك وقال:

- إذا لم أذهب للدفاع عن عرشى فمتى يحق لى الذهاب؟ هيا أيها السادة.. إني أدعوكم إلى ركابي لتشهدوا معركة هائلة بين خوفو والأقدار»^(٣١).

ولعل الإضافة الوحيدة التي يضيفها المؤلف لصورة العظمة التقليدية المتمثلة في شخصية خوفو، والتي تتصل بأفكار المؤلف المحورية التي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول، هي إشارته إلى أن خوفو كان يدرك أن العظمة الحقيقية لا تكمن في المنجزات المادية وحدها. فهو يتساءل في بداية الرواية:

- من الذى ينبغى أن تبذل حياته لصاحبه؟ الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟

ولا يرتاح إلا لمن يقول له أنه لا مجال للتفرقة بين المولى صاحب الجلالة الربانية والذات العلية وبين الشعب لأن مكان فرعون من الشعب كالرأس من القلب والروح من الجسد.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٩

(٣١) الرواية، ص ٢٤.

وحين يقول ولى العهد إن لخوفو أن يحكم الناس كيف يشاء لا يسأل عما يفعل وهم يسألون:

يجيب عقل نجيب محفوظ على لسان خوفو بقوله:

«أيها الأمير إن أباك إذا تفاخرت الملوك يقول «أنا فرعون مصر»^(٣٢).

ولعل هذا ما دفع «خوفو» نجيب محفوظ إلى رد هدية الشعب له حينما اكتمل بناء الهرم، بتأليف كتاب يكون إرثا عظيما لشعب مصرى يهدى أرواحهم ويصون أجسادهم^(٣٣) وإذا كان الشعب قد قدم لفرعون مثنى لجسده فإن فرعون يقدم لشعبه خلاص الجسد والروح معا.

وتكتمل خطوط شخصية خوفو من بداية الرواية، فليس ثم تطور لمثل هذه الشخصيات يستدعى تتبعها على طول الرواية. وليس بنا والمؤلف حاجة للتعرف على جوانب ضعفها الداخلى، أو على جوانب حياتها الأخرى، ولذلك كان سهلا على المؤلف أن يركز الحضور الكامل للشخصية في بداية الرواية وفي نهايتها، أما في بقية أجزاء الرواية فهي لا تظهر إلا عرضا، ويكون حضورها باهتا وغير ملموس وحضور الشخصية على هذه الصورة واختفاؤها على هذه الصورة يلائم أغراض المؤلف، فهي تلتقى بالأقدار وتتحدى هذه الأقدار في بداية الرواية، ثم تختفى مطمئنة إلى أنها استطاعت إحباط تدبير القدر، في الوقت الذى تدبر فيه الأقدار لعبتها؛ ثم تفاجيء الضحية بضربتها الصاعقة في نهاية الرواية. والظهور العرضى في بقية الرواية لا يظهر إلا في مواقف هامشية، لا يضيف بعدا جديدا للشخصية، كظهور فرعون في الاحتفال باكتمال بناء الهرم، أو مقابله «لدف» بعد إنقاذه لولى عهده ليعلنه بتعيينه قائدا لحرس ولى العهد، أو حضوره إعلان الحرب على قبائل سيناء.

ويزيد في ضباية صورة الشخصية وتهافتها في مثل هذا النوع من الروايات ميل المؤلف في تصويرها إلى التحكم في كل فعل وقول من أفعالها، مما يجعلها إلى أداة في يد المؤلف، فاقدة لاستقلالها وخصوبتها الإنسانية.

(٣٢) المرجع ص ١٣.

(٣٣) نفس المرجع ص ١٠١.

يمثل موقف الكاتب من لغة روايته وتعامله مع هذه اللغة، بصورة بالغة الدقة حقيقة إحساسه بالفن الروائي، وطبيعة ما يريد أن يوصله إلى قارئ روايته. واللغة هي الوعاء الحامل لثقافة البشر وفكرهم وأدبهم. وتكتسب اللغة طابعا نوعيا خاصا بحسب الوظيفة النوعية التي تؤديها. وتتميز الطبيعة النوعية للادب عموما، وللرواية خصوصا، بأنها تصور وتجسد، ولذلك فهي ترفض وتنفر من المباشرة من ناحية والتعميم والتقريب من ناحية أخرى. وباعتبار اللغة هي الأداة الموصلة للنسيج الروائي بجميع عناصره، فهي تتداخل مع دراستنا للفعل والشخصية، وكل عناصر البناء الروائي الأخرى. ولذلك فإن دراستنا لعنصر الأسلوب في كل رواية ستعنى نوعا من التجميع لامفر منه لعناصر سبقت الإشارة إليها، ونحن نتحدث عن تعامل الروائي مع عناصر التعبير الأخرى. وذلك لتصبح الظاهرة الأسلوبية أكثر وضوحا وصورتها أكثر تكاملا. وبعد تجميع عناصر التعبير، واستخلاصها من عناصر البناء الروائي الأخرى، سنقوم باختبار هذه العناصر في فقرة أو فصل من الرواية، وذلك لأن محاولة تطبيقها على الرواية بأسرها يبدو عملا مستحيلا من ناحية ويلجئ إلى تعميم غير علمي من ناحية أخرى.

ويذكرنا أسلوب المؤلف في رواية عبث الأقدار بالملاحظات التي سبق أن لاحظناها ونحن ندرس البدايات الأولى لقصصه القصيرة ما لم ينشره منها في مجموعة، أم ما نشره في مجموعة «همس الجنون» ويمكن تلخيص أهم هذه المظاهر في ظاهرتين بارزتين الأولى منها هي التعميم والتقريب، والثانية تتمثل في المباشرة التي تكشف سيطرة المؤلف على الفعل والشخصية معا. وتسيطر على الصيغتين معا بلاغة شكلية تنظر إلى جمال اللغة كغاية في ذاته، كما أن المؤلف لا يعاني خلق لغته الخاصة، ولكنه يلجأ إلى الصيغ الجاهزة المحفوظة التي يستمدّها المؤلف من التراث العربي القديم.

وإذا كان المؤلف في رواية عبث الأقدار، قد كشف عجزه عن تخيل مصر الفرعونية كبيئة خارجية أو كطبيعة نفسية، فإن الصيغة البديلة التي لجأ إليها هي التصور الإسلامي لمصر الفرعونية، سواء أكان هذا التصور مستمدا من الأدب الفصيح أم من

الأدب الشعبي، خاصة وقصة «عبث الأقدار» تستدعى إلى الخيال بصورة تلقائية قصة موسى وفرعون.

وتنحل ظاهرتا التعميم والمباشرة في أسلوب رواية «عبث الأقدار» الى مجموعة من المظاهر الفرعية من أهمها: أن المؤلف يحكى الحكاية من موقع الماضى بل والماضى المغرق في القدم. واللجوء إلى صيغة الماضى البعيد ملائم تماما لمثل هذا النوع من الرواية التى لا تكشف كشافا صادقا عن طابع الفترة التى تصورها ماديا أو نفسيا، وكأن المؤلف يريد أن يوحى إلينا بأن البشر الذين كانوا يعيشون فى هذا الماضى الموغل فى القدم لا يمكن أن يكونوا مثلنا ينطبق عليهم ما ينطبق على البشر الذين يعيشون فى عصرنا. وتصبح الصيغة المثالية لحكاية مثل هذه الرواية هى الصيغة التى تبدأ بها كثير من الحكايات الشعبية، «كان ياما كان فى سالف الأزمان...».

والروائى الذى يلجأ الى التعميم والمباشرة لا يترك الفعل فى روايته حرا، يتحرك بتلقائية أمامنا ولكنه سيصفه. وحين يصفه فانه لا يخصه، ولكنه يعممه ويقرره ويوجهه ويعلق عليه. وحين يصف الشخصية فانه يقدمها نموذجاً عاماً نابعا من التراث ومن المحفوظ، ويتكلم باسمها. ويزيد على ذلك كله أنه يخضع الفعل والشخصية للصيغ البلاغية الإنشائية الجاهزة التى تزيد من عموميتها ومن ضبايبتها أيضا.

وسنحاول اختيار بعض هذه الأحكام من خلال الفقرة رقم (١) والفقرة رقم (٢) ^(٣٤) من رواية عبث الأقدار. حين يريد المؤلف بعد المقدمة تحريك الحدث فى الرواية يلجأ الى صيغة البداية فى الحكاية الشعبية وإن اختلفت الصيغة فى الشكل لا فى الجوهر، فيقول «وفى ذلك اليوم المدرج فى طوايا الزمان والذى أرادت الآلهة أن تجعله مبدأ لقصتنا...» وتستمر الصيغة المتمثلة فى صيغة «كان» و«قد كان» سائدة على طول الفقرتين، وعلى طوال الرواية. والمؤلف يصف الفعل دائما ويقرره ويعمه، قبل أن يتحدث عنه، بحيث يبدو الفعل المصور فى الرواية مثالا على القاعدة العامة التى يقدمها المؤلف بعد إيراد الحكم العام. وقبل أن يعرض علينا المؤلف مجلس فرعون بين حاشيته والمقربين إليه يحكم على شخصية فرعون وموقفه من المجالس العائلية هذا

(٣٤) تمت الفقرتان من ص ٥ إلى ص ٢٤ من الرواية.

الحكم « وكان فرعون يحب تلك الجلسات العائلية التي تعفيه من أثقال الرسميات، وترفع عن كاهله أعباء التقاليد، فيغدو أبا رقيقا، وصديقا ودودا، ويخلص وصحبه إلى التجوى والحديث، ويطلقان تافه المواضيع وهامها».

ولن يحتاج القارئ بعد الحكم العام على فرعون في مجالسه العائلية إلى استخلاص حقيقة من عرض المؤلف لأحد مجالس فرعون بعد ذلك ؛ لأن المؤلف لخص لك كل ما يمكن أن يدور فيها، ويصبح عرضه لأي مجلس بعد ذلك تحصيل حاصل، أو مجرد دليل يثبت الاحكام العامة التي سبق أن قررها.

ولأن المؤلف يتحدث عن عصر عظيم في تاريخ مصر العظيمة فستجد وصف العظمة ومشتقاتها مفروضا على كل مظهر من مظاهر الحياة والناس يقع عليه قلم الكاتب على طول الفقرتين موضوع الدراسة، بل على طول الرواية بأسرها. وتبدأ الرواية بهذه البداية، «جلس صاحب العظمة الإلهية والهيبة الربانية خوفو ابن خنوم على أريكته الذهبية بشرفة مخدعه التي تطل على حديقة قصره المترامية الغناء جنة منف الخالدة ذات الأسوار البيضاء... وكانت عباءته الحريرية تلمع حاشيتها الذهبية تحت أشعة الشمس التي بدأت رحلتها نحو الغرب، وكانت جلسة هادئة وديعة، فكان يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، ويتكئ برفقه على ثمرقة ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب، وقد تجلت آى عظمته في جبهته العالية، ونظرته الرفيعة... فأحاطت به مهابة من سن الأربعين، وهالة من مجد الفراعنة» كل ما يحيط بفرعون غارق إلى قمته في العظمة والذهب والخلود، إلى الدرجة التي تقربه من جنة الخلد التي وعد بها المتقون في الآخرة. فإذا جاء ذكر أبي الهول فهو لا يذكر إلا مسبوقا أو ملحوقا بصفات العظمة والخلود مثله في ذلك مثل الأهرام التي لم تكن قد بنيت بعد. وكما تلتصق ألفاظ العظمة والخلود بفرعون وما يحيط به، تمتد هذه الألفاظ ومشتقاتها إلى أبنائه وأتباعه، بل وإلى شعبه أيضا.

فإذا حاول نجيب وصف الشخصية جعلها قمة في المثل العليا بنفس أسلوب الشاعر العربي القديم، بل وركز على صفة وحيدة أو صفتين من صفاتها، وبالغ في هذه الصفات إلى أقصى حد وسطحها، وخلصها من القلق والتردد والضعف وغيره من المظاهر التي يمكن أن تصيب البشر العاديين. وتبدو الصفات التي يصف بها المؤلف

«خوفو» مثلا وكأنها خارجة من عباءة شاعر عربي قديم، أو عباءة القصاص الشعبي. ولعل أقرب شخصية لشخصية «خوفو» في تراثنا القديم هي شخصية هارون الرشيد. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف يصفه بقمة العظمة والخلود، ومشتقات هاتين الصفتين وهو على قدر عظمتة الالهية يجلس أحيانا مع أسرته واتباعه يلوك الفكاهات ويقرر المصائر، فإذا ران السأم على قلبه اقترح عليه وزيره الجليل والخطير نفس الحلول التي كانت تطرح على الخلفاء المسلمين في نفس الموقف «وقد قال له خوميني (وزيره الجليل والخطير):

- هل أملاً لمولاي كأسا من الشراب

فهز فرعون رأسه وقال:

- شربت اليوم وشربت بالأمس

فقال آربو:

- هل ندعو العازفات يامولاي؟

فقال بلبل:

- إني استمع إلى موسيقا هن صباح مساء

فقال ميرابو

- ما رأى مولاي في الخروج إلى الصيد

فقال الملك بنفس اللهجة:

- شبعنا من صيد البر والبحر

- إذا فهل من سير بين الأشجار والأزهار

فقال: وهل في الوادي مشهد جميل لم أره

وساءت شكوى الملك خلاصاه وتكدرت نفوسهم إلا الأمير هور داديف فإنه كان

يدخر لوالده مفاجأة ساره لا عهد له بها فقال:

- أي الملك، إني أستطيع أن أقدم بين يديك لو تشاء ساحرا عجيبا، يعلم الغيب،

ويميت ويحيى، ويقول للشئ كن فيكون.».

وإذا كانت الصورة العامة لفرعون وأبنائه وحاشيته تمثل صورة تقليدية نابعة من

التراث العربى القديم، فإن الصور الجزئية التى يصف بها نجيب محفوظ نفس الشخصيات نابعة من نفس المنبع، فقد شبه المؤلف فرعون وولى عهده بالأسد ثلاث مرات فى هذه الصفحات المعدودة من روايته. وتمتد نفس الصورة التقليدية لتشمل الشخصيات الأخرى أيضا فى الرواية، فالمؤلف يصف الساحر ديدى الذى تنبأ لفرعون بالمصير الذى يهدد عرشه بقوله: «وبعد حين رجع الأمير هورداديف يسير بين يدى رجل طويل القامة عريض المنكبين، حاد البصر نافذ النظرات يكلل رأسه شعر أبيض هش، وتغطى صدره لحية كثة، وقد تلفع بعباءة فضفاضة وتوكأ على عصا طويلة غليظة».

وطبيعى أن الشخصيات العظيمة حين تتبادل الحوار جادة فهى لا تتبادل حوارا عاديا كسائر البشر، ولكنها تتبارى فى قول الحكمة المصفاة. ويستغل المؤلف هذا الحوار فى إلقاء خطب رائعة وعظمية كخطب المنفلوطى، تتعمد الترادف والتقسيم الموسيقى للجملة وفى حوار بين فرعون العظيم ووزيره الجليل خومينى يحدد الوزير العلاقة بين الشعب وفرعون بقوله: «مولاي صاحب الجلالة الربانية! لماذا تفرقون بين ذاتكم العالية وبين شعب مصر، وأنتم منه كالرأس من القلب، والروح من الجسد؟ إنكم يامولاي عنوان مجده، وآى فخاره، وحصن عزته، ووحى قوته ولثن وهبكم حياته فإنما يهبها لمجده وعزته وسعادته، وما فى هذه الهبة ذل أو عبودية، إن هى إلا وفاء جميل، وحب عتيد ووطنية سامية».

ويصف المعمار النابغة الفنان ميرابو طبيعة العمال المصريين الذين يعملون فى الهرم لفرعون العظيم بقوله: «أما طائفة المصريين، وغالبيتهم من مصر العليا، فهم أناس ذوو عزة وكبرياء، وجلد وإيمان، تحملهم للعذاب عجيب، وصبرهم على الشدائد صارم، وهم يعلمون ماذا يفعلون، وتؤمن قلوبهم بأن العمل الشاق الذى يهبونه حياتهم واجب دينى جليل، وزلفى للرب المعبود، وطاعة لعنوان مجدهم الجالس على العرش، فمنحتهم عبادة، وعذابهم لذة، وتضحياتهم الجبارة فرض لإرادة الإنسان السامى على الزمان الخالد تراهم يامولاي فى وهج الظهيرة وتحت نيران الشمس المحرقة يضربون الصخر بسواعد كالصواعق وعزائم كالأقدار وهم ينشدون الأغاني ويترنمون بالأشعار».

ومن حقنا أن نعجب حقا من فرعون وحاشيته الذين لا ينطقون إلا بهذه الخطب

المقسمة موسيقيا، والتي تأتي لهم بصورة تلقائية وكأنهم يغرفون من بحر ويصفون بها بشرا لا يخرجون إلا من مخيلة المؤلف، الذي يستطيع أن يتخيل العمل وعذابه كما يشاء. كما أن الحوار الذي تتحدث به شخصيات نجيب محفوظ لا يفترق كثيرا عن سرد المؤلف في وصفه للبشر أو الطبيعة.

ولعل أشد ما يثير الانتباه، بل الدهشة أحيانا، حين يتأمل الباحث أسلوب نجيب محفوظ في رواية «عبث الأقدار» هو هذا الكم الهائل من الصيغ التراثية الجاهزة التي تتراكم في أسلوب المؤلف، والتي تكشف عن عمق صلة كاتبنا الكبير بالتراث وصيغه. وهذه الصيغ الجاهزة المحفوظة التي يستخدمها المؤلف من المحفوظ تمثل مرة أترا سلبيا، ومرة إيجابيا، وإن كانت على أى حال دلالة على عجز المؤلف، في بداية حياته الأدبية، عن التخلص من آثار الأساليب التقليدية، وعن خلق لغته الخاصة، خاصة وهذه الصيغة التراثية الجاهزة، بما تحمل من إيجاعات وتداعيات، تدفع القارئ دفعا إلى جو مصر العربية المسلمة، أكثر مما تساعده على استحضار جو مصر الفرعونية الذي يفترض أن «عبث الأقدار» تصوره.

وتنقسم هذه الصيغ الجاهزة إلى صور وصيغ تعبيرية خاصة ينبع أغلبها من القرآن الكريم، كما ينبع بعضها من الشعر العربي القديم، أو من التراث الشعبي. وفي بداية الرواية، وبعد أن وصف المؤلف قصر خوفو بأنه جنة منف الذهبية، يتحدث عن حاشية خوفو فيصفها بأنها «رهطه»، ثم يستكمل وصف جنة خوفو بنفس الصور الشعبية للجنة. فهو يسلم ظهره إلى وسادة محشوة بريش النعام، وهو يجلس على «أريكته» الذهبية، ويتكى برفقه على «نمرقة» ذات غطاء من الحرير المنمنم بالذهب وهو جالس وقد تجلت «آى عظمته»، وهو لا ينظر ولكنه «يقلب عينيه» بين أبنائه وصنحابته. وهو جالس يتأمل عمال الهرم «الذى أراد أن يجعله آية للناس» على «كر الأيام» و«تولى الزمان». ويتحدث ميرابو المعمار النابغة، المكلف ببناء الهرم، فيقول «إنى لمقدر التبعة التى تحملتها حين «أخذت على نفسى موثقا» أن أشيد لفرعون مئوى خلدته وأن «أجعله آية للناس».

ويصف ميرابو طبيعة العمل في الهرم وكفاح العمال في صورة تبدو خارجة من عباءة التراث الشعبى يقول فيها، «نحن لم نضع الأعوام العشرة عبثا، بل صنعنا فيها

ما تعجز عن صنعه الجبابرة والشياطين، فشققنا في الصخر الجلمود مجرى ماء يصل ما بين النيل وهضبة الهرم، وقطعنا من الجبل صخورا شاهقة كالتلال وسويناها، فكانت في أيدينا أطوع من العجين».

ويتحدث خوفو إلى «رهطه» عن الصفة الأساسية التي ينبغي أن يتحلى بها الملوك فيقول : «حقا إن القوة فضيلة الملوك بل فضيلة الناس كافة «لو كانوا يعلمون»، لقد كنت أمير ولاية صغيرة ثم خلقت ملكا من ملوك مصر، وما سما بي من الإمارة إلى العرش إلا القوة، وكان الطامعون والمتمردون والحاقدون «لا يفتأون يتربصون بي الدوائر» ويتحفزون للقضاء على ، فما أشل ألسنتهم، «وقطع أيديهم»، «وأذهب ربحهم» إلا القوة. ومحدد ولى العهد ، مخاطبا فرعون، علاقة فرعون بالرعية على هذه الصورة. لقد وليت الحكم بمشيئة الآلهة لا بإرادة الإنسان، ولك أن تحكم الناس كيف تشاء «لا تسأل عما تفعل، وهم يسألون».

فقال خوفو:

- أيها الأمير، «إن أباك إذا تفاخرت الملوك» يقول «أنا فرعون مصر»

وتبلغ هذه الصور والصيغ الجاهزة حدا من الكثافة والتتابع أحيانا حتى ليظن المرء أن الكاتب لاهم له إلا الوصل بينها، كما يصنع طالب الإعدادية أو الثانوية بما يسمى بالجمل المختارة التي يلقنها له أستاذه. وعلى كل حال فإن أسلوب رواية «عبث الأقدار» يكشف لنا بوضوح عن حجم المعاناة التي خاضها المؤلف ليستقل بأسلوبه الخاص في روايات مقبلة، استطاع فيها التخلص من هذه الصور التقليدية والصيغ الجاهزة.

الفصل الثاني

رادوبيس وقدر الحب

١

في لقاء خاص مع نجيب محفوظ بمكتبه بجريدة الأهرام دار حوار طويل يتصل برواياته المختلفة، ومن هذا الحوار خصص وقت ليس باليسير لروايات نجيب محفوظ التاريخية. وكان أهم الأسئلة التي طرحتها عليه عجزى عن تبين الدلالة السياسية التي كثر حديث النقاد عنها في روايتي عبث الأقدار ورادوبيس، وخاصة ما يتصل منها بما يزعم عن حملته، بأسلوب غير مباشر، في رواية «رادوبيس»، على الملوك الفاسدين، وعلى الملكية، وإنذاره للملك فاروق بما يمكن أن يؤدي إليه سلوكه من غضبة شعبية تطيح بالفساد والمفسدين^(١)، وقلت له أن مثل هذا الكلام يبدو أشبه بفروض مسبقة فرضها النقاد من خارج الرواية، وأن القراءة الدقيقة للرواية قد تفرض علينا رؤية تختلف مع هذه الرؤية إن لم تتناقض معها، وقد تحملنا على التعاطف مع الملك في صراعه مع الكهنة الذين سخروا جموع الشعب التي تتحرك كالدهماء، للمحافظة على مكاسبهم المادية، ثم لاغتيال الملك في نهاية الرواية. وكان رد المؤلف يمثل مفاجأة بالنسبة لي، لأنه وافقني على زعمى بتسليم كامل. ولم يكتف بذلك بل تجاوز هذا الموقف إلى تقديم الدليل على صحة التساؤل الذي عرضته عليه، فأخبرني أنه كتب الرواية في فترة كان فيها الملك فاروق في أول عهده بالحكم، وكان كثير من المثقفين، وجمهور كبير من أبناء الشعب يتعاطفون معه ويأملون فيه.

(١) راجع أقول الباحثين والنقاد في المراجع الآتية.

(أ) مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، ص ١٢٥، ١٥٨

(ب) تأملات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، ص ٢٧

(ج) مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، د. طه وادي ص ٨٨ وغيرها.

والوضع الحقيقي لرواية «رادوبيس» لا يعدو أن يكون حلقة في سلسلة تاريخ مصر التي أراد المؤلف كتابتها مقلداً بها سلسلة روايات جرجى زيدان كما سبق أن أشرنا. ويشير موقعها التاريخي من تاريخ مصر الفرعونية إلى الفترة التي صاحبت إنهيار الدولة القديمة، حين تعاضم نفوذ الكهنة، مما أدى إلى ضعف السلطة المركزية وانهارها، وإذا ثانت رواية عبث الأقدار تمثل عصر ازدهار ما سمي بالدولة القديمة في تاريخ مصر، فإن رواية «رادوبيس» تمثل انهيار هذه الدولة^(٢).

والواقع أن رواية رادوبيس لا تحمل الكثير من سمات الرومانسية التي نسبها إليها النقاد، فهي لا تمثل فترة مجيدة يمكن للكاتب أن يسعى إلى بعثها، لكي يخاطب الحاضر بأجداد الماضي، بل هي على العكس من ذلك كله تصور فترة انهيار يقوم فيها الحكم على الصراع والدم. وإذا كانت تخلو من دعوة إلى هدم الملكية، أو تمجيد للشعب لقتله ملكاً فاسداً، فماذا يبقى لها من سمات الرومانسية التي تهدف في الرواية التاريخية إلى بعث أجداد الماضي القومية، لتكون باعثاً لتطور الحاضر ودافعاً له؟ وتبدو الرواية أقرب إلى تقديم مصرع ملك عبث به الحب، كما عبثت الأقدار من قبل بالملك خوفو في أوج عظمته.

وإذا كانت رواية عبث الأقدار تكشف عن رؤية تقليدية تصل في مستواها إلى مستوى التصور الشعبي للقدر، وترى أن الإنسان مهما جاهد أو فعل فلا قيمة لفعله أو جهاده، لأنه في ذلك كله أشبه بريشة في مهب الريح، فإن رواية رادوبيس تصل إلى نفس النتيجة ولكن بأسلوب آخر. فالإنسان هنا أيضاً لا قيمة لفعله ولا لتفكيره أو إرادته، فهو مجبر مقهور، مهما حاول أو جاهد. وإذا كانت أداة القهر والعبث بالإنسان في عبث الأقدار هي القدر، فإنها في رواية «رادوبيس» تتمثل في الطبيعة الإنسانية التي فطر عليها الإنسان منذ مولده. يقول فرعون في نهاية الرواية بانفعال شديد بعد أن تبين سوء مصيره الذي سينتهي إليه، موجهاً الحديث إلى أخته وزوجته: «طالما أسأت إليك يا نيتوقريس، لقد تطاولت على كبرياتك وظلمتك، وجعلت حماقتي من سيرتك أسطورة حزينة تلقي بالإنكار والغرابة، كيف حدث هذا؟ وهل كنت أستطيع أن أغير

(٢) تدور أحداث رواية رادوبيس في عهد الأسرة السادسة، راجع الرواية طبعة دار النشر للجامعيين، ط ٢، ١٩٤٧ (٢) ص ٤

المجرى الذى تنصب فيه حياتي؟ لقد غمرتني الحياة وتولاني جنون عجيب، ولا أستطيع حتى في هذه الساعة أن أعلن ندمي، واأسفاه! إن العقل يستطيع أن يعرفنا بسخفنا وتفاهتنا، ولكن يبدو لي أنه لا يقدر على تلافيهما، هل رأيت أفدح من هذه المأساة التي أردتها؟ ومع هذا فلن يفيد الناس منها إلا بلاغة كلامية، وسيبقى الجنون ما بقيت حياة الإنسان بل لو بدأت حياتي من جديد لما تجنبت الوقوع في المأساة مرة أخرى، أيتها الأخت... لقد ضاقت نفسي بكل شيء، وما من فائدة ترجى، فالخير أن استحث النهاية.

وبدا على وجهه العزم والاستهتار، فسألته حائرة قلقة.

أى نهاية يامولاي؟

فقال بحدة:

- لست ندلا لثيما، وأستطيع أن أذكر واجبي بعد طول النسيان، ما جدوى القتال؟ سيصرع جميع رجالى المخلصين أمام عدو لا يحصى له عدد، وسيأتي دورى حتما بعد إزهاق آلاف من الأرواح من جنودى وشعبى، ولست جباناً رعديداً يلوذ بأهداب الحياة قابضا على خيط واه من الأمل، فلأحقن الدماء وأواجه الناس بنفسى»^(٣).

إذا تجاوزنا عن طبيعة الموقف الذى يتحدث فيه فرعون، والذى يبدو عليه الإتران والحكمة والوعى، رغم خطر الثورة والموت الذى يتهدده، وإذا تجاوزنا عن كون هذا الفكر هو فكر المؤلف وليس طبيعياً بالنسبة لفرعون، فإن هذا الموقف يكشف عن طبيعة الرؤية التى ينظر بها المؤلف إلى الفعل الإنسانى فى الرواية كما ورد على لسان فرعون، لا لشيء إلا لضرورة التكنيك الروائى الذى لا يسمح للمؤلف بالحديث إلى قارئه مباشرة. وتبدو هذه الرؤية خطوة أكثر تقدماً على طريق رؤية المؤلف لطبيعة الفعل الإنسانى وبواعثه بالقياس إلى رؤيته فى رواية عبث الأقدار، وإن كان هذا الموقف لا يتقدم بنا كثيراً على طريق إدراك الإنسان أو الاقتراب من طبيعته.

ففى عبث الأقدار كنا أمام قدر خارجى غيبى يسخر من الإنسان ويعبث به، بل

يعكس جدوى عمله ويردها إلى نقيضها. ونحن في رادوبيس أمام قدر غامض أيضا ولكنه من نوع آخر. القدر هذه المرة ينبع من داخل الإنسان، من طبيعته وغريزته التي تبدو في الرواية أشد وطأة وقسوة وغموضا من القدر الخارجى نفسه. وتبدو هذه القوة الغريزية في صورة القوة المطلقة التي لا بداية لها ولا نهاية، والتي لا يبدو لها سبب ولا يلحقها التغيير، وفي النهاية لا يمكن قهرها ولا التحكم فيها. وإذا كان القارئ قد اكتشف في عبث الأقدار بأنه لا جدوى ولا نتيجة من تحدى الأقدار ومعاندتها، فإنه مدعو في رادوبيس إلى التسليم لقهر هذه القوة الغريزية الداخلية التي لا جدوى من معاندتها، والمؤلف ينتقل بنا في رواية عبث الأقدار من القهر المفروض على الانسان من خارجه ليلتقى بالقهر هذه المرة مفروضا عليه من داخله.

وكان يمكن لمثل هذه الرؤية رغم تقليديتها أن تقدم عملا روائيا جيدا، لولا أن المؤلف جعل هذه القوة القاهرة الغريزية قوة مطلقة لا تخضع لتفسير ولا لتبرير. وهذه القوة تقود الإنسان مرغما مَقهورًا إلى المأساة الدموية العنيفة التي انتهى إليها فرعون في الرواية.

والمؤلف لا يقدم لنا أسبابا ومبررات لهذه القوة القاهرة القابعة والمتحكمة داخل فرعون، والتي انتهت به إلى مأساته المصيرية؛ فنحن لا نعرف لهذه القوة الغريزية المسيطرة أسبابا ورائية.

وبرغم أن فرعون في شكله الظاهري «قريب الشبه بجده محتمساوف الأول»^(٤) إلا أنه لا يشبه أحدًا من جدوده في طبيعة القوة القاهرة المتحكمة فيه وفي مصيره، بل يبدو نسيجا وحده في هذا المجال. يخاطب فرعون والديه قبل مصرعه ومواجهته لمصيره في هذه اللوحة المؤثرة:

«وقال الملك بصوت ثقيل، وهو ينظر إلى تمثال والديه:

ترى ما رأيكما في!

وسكت لحظة كأنه ينتظر أن يتلقى الجواب، وعاوده انفعاله فغضب على نفسه، ثم ثبت عينيه على وجه أبيه وقال:

لقد أورثتني ملكا عظيما ومجداً أثيلاً، فماذا صنعت بها؟ لم يكد يمضي عام على توليتي حتى شارفت على الدمار، وأسفاه لقد أذلت عرشي موطننا للنعال، وجعلت اسمي مضغة الأفواه، واكتسبت لنفسى اسماً جديداً لم يطلق على فرعون من قبل هو الملك العايب»^(٥).

وكيف نقف عند الوراثة ولدينا أخت فرعون وزوجته في نفس الوقت، وهي نقيض مباشر لأخيها في التضحية والنقاء وضبط النفس والإحساس بالمسئولية.

ولانستطيع أن نقف كثيراً أمام الظروف الخارجية لأنها لا يمكن أن تغير طبيعة شخصية كفرعون، كما أن فرعون لم يحكم في الرواية إلا أكثر قليلاً من عام، بحيث يصبح من الصعب على الظروف الخارجية أن تؤثر تأثيراً كبيراً على الشخصية.

والعجيب في أمر حديث فرعون أنه يعظم من قدر هذه الطبيعة الداخلية إلى أقصى الحدود، فلا جدوى إزاء جبروت هذه القوة من الإحساس بالندم، لأن الإحساس بالندم لن يغير من الأمر شيئاً، فهي على حد تعبير فرعون «جنون»، ولكنه ليس جنونا عاديا. وإنما هو جنون من نوع عجيب. حتى الوعي والادراك لهذا الجنون الشبيه بالحمى لا تأثير لهما عليه، بل الأغرب أن فرعون وحده ليس محكوماً بهذا الجنون وليس بدعا فيه، فالتناس جميعاً مصابون، وهو يرى لذلك ويرى معه المؤلف، أن الناس لن يستفيدوا من مأساته إلا بلاغة كلامية، وسيبقى الجنون ما بقيت حياة الانسان.

وتبدو هذه الطبيعة الجنونية القاهرة أقوى من الموت نفسه. وإذا كان المؤلف قد عبر في روايته الأولى عن لا جدوى تحدى القدر، فإنه في هذه الرواية يخبرنا بأنه لا جدوى من تحدى الانسان لهذه القوى الجنونية الكامنة في داخله. وإذا كان لا فائدة ترجى من التحدى فعلى الانسان أن يسرع بالتخلص من مأساة الحياة وجنونها فهذا أشرف له وأكرم.

هذه القوة القاهرة المسيطرة في الرواية على طبيعة الفعل الإنساني هذه المرة هي قوة الحب القاهرة التي أصابت فرعون السريع الانفعال فقادته إلى أسوأ مصير.

أما النجاح الذي حققته هذه الرؤية هذه المرة على صعيد التكنيك الروائي فيتمثل في انتقال القوة المتحركة في الفعل الانساني من قوة خارجية تعبت بالانسان إلى قوة داخلية متحركة قاهرة وغامضة، ولكنها في النهاية إنسانية، مما يقربنا بدرجة ما إلى طبيعة أفعال البشر، ويقلل من حجم المصادفة ولكنه لا يستغنى عنها في نفس الوقت.

٢

يبدأ بناء الرواية بفعل تمهيدى يهدد لوقوع الحدث الكبير الذي سيتحكم في بناء الرواية كله كما حدث بالنسبة لرواية عبث الأقدار. فالرواية تبدأ بعيد وفاء النيل وقد تجمع المصريون من كل مكان للاحتفال بالعيد المقدس في مدينة «أبو» عاصمة مصر التي تقع في أقصى جنوب البلاد. وتمهد أحاديث الناس في العيد لكل الأحداث القادمة بل وتكاد تعرفنا بكل الشخصيات التي سنلتقي بها في الرواية فيما بعد، وتضعنا في مواجهة البيئة ومشاكلها زمنا ومكانا.

وفي مجموعة ضمت بعض أرستقراطي مصر القديمة - إن صح التعبير - يصفهم المؤلف بأنهم جماعة من المشاهدين، «يتحاورون ويخلصون نجيا، تبدو على وجوههم أي النيل والنعيم»، نتعرف من حديثهم أولا على درس من دروس فقهاء المسلمين فيقول أحدهم:

«كم من فرعون اطلع على هذا الجموع الحاشدة، وشاهد اليوم العظيم.... ثم ذهبوا جميعا كأنهم لم يكونوا ملء الصدور وملء الأبصار والأفئدة». ويذكرنا الثاني لحسن الحظ بأننا نعيش في مصر القديمة وليس في العصر الإسلامي قائلنا:

« نعم ذهبوا ليحكموا عالما أجل من هذا العالم كما سذهب جميعا... أنظر إلى هذا المكان الذي أشغل.. كم من البشر سوف يشغله في الأجيال المقبلة، ويجدد الآمال والأفراح التي تحف في صدورنا الآن هل يذكروننا كما نذكرهم؟

- إننا أكثر من أن يذكرونا مذكر.. ألا ليت الموت لم يكن.

ويرد ثالث بكلام غير مفهوم لا هو من فكر فقهاء المسلمين ولا قدماء المصريين فيقول:

- وهل كان يسع الوادى تلك الأجيال التى ذهبت. إن الموت طبيعى كالحياة وما قيمة الخلود ما دمنا نشبع بعد الجوع ونشيخ بعد الشباب ونسأم بعد المسرة.

ويتصل حبل الحديث بين هذه المجموعة الاستقرائية المثقفة، فنعرف منه أن فرعون شاب جميل لا نظير له فى طوله الفارع وحسنه الجاهر وأنه قريب الشبه بجده متحتمساوف الأول، وأنه ينتظر أن يكون غازيا فى الشمال والجنوب لأنه عظيم البأس، وإن كان يخشى عليه لأن شبابه من نوع جامع، ولأن جلالته ذو أهواء عنيفة، يغرم بالحب، ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع فى سبيله كالرياح العاصفة. ويرى أحدهم أن طبيعة الملك ليست عجيبة فما أكثر المصريين الذين يغرمون بالحب ويهون الاسراف والبذخ، ونعلم أيضا أن الملك قد اصطدم بالكهنوت منذ اليوم الأول لتوليه العرش.

ومصدر الصدام مادى لا علاقة له بقيمة ولا مصلحة للشعب فيه، ففرعون طامع فى أموال الكهنة لأنه يريد المال «لينفقه فى تشييد القصور وغرس البساتين، والكهنة يطالبون بنصيب المعابد كاملا، لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء، والملك الشاب ينظر إلى هذا بعين الطمع».

ونعرف أيضا أن الطرف الآخر من أطراف هذا الصراع هو «خنوم حتب» رئيس الوزراء، والكاهن الأكبر، وهو رجل حديدى الإرادة، شديد المراس. وهناك أيضا كاهن منف، تلك المدينة المجيدة التى لحقها الأقول على عهد هذه الأسرة الجليلة^(٦).

وعلى هذه الصورة نكون قد تعرفنا على فرعون وطبيعته والخطر الذى يهدد ملكه. وكان على المؤلف بعد ذلك أن يعرفنا على الأداة التى ستحدد مأساة فرعون وتعجل فى تربيده فى المأساة، وعن طريق اتصاله بها تحسم المعركة لصالح خصومه. فما يكاد الحوار ينتهى حتى تلوح سفينة غانية بيجة قادمة من بعيد. ولن نتحدث كثيراً عن غانية بيجة فى هذا المجال، فحسبك أن تعلم أنها وكل مايحيط بها يمثل أقصى قمة فى الجمال والروعة. وقد استقطبت اهتمام الجميع كما استقطب بلاط قصرها من قبل كبار رجال

الدولة وقادتها وأغنياءها وفنانيتها، وكاد الناس أمام جماها القاهر ينسون فرعون وما اجتمعوا لأجله.

ولا ينسى المؤلف في هذا الفصل التمهيدى دور الساحر الذى كان أساسيا فى رواية عبث الأقدار، وإن كان هنا للساحرة، ضام، مما يذكرنا بدور العرافة فى مسرحيات شكسبير، وإن كانت صورة العرافة هنا لا تختلف عن صورتها فى الحكايات الشعبية، فهى «امرأة غريبة، كانت منحنية الظهر كالقوس، تتوكأ على عصا غليظة، منقوشة الشعر بيضاء، طويلة الأنياب صفراءها، مقوسة الأنف، حادة البصر، يشع من عينيها نور مخيف، يرسل من تحت حاجبين أشيبين»^(٧).

وكانت الساحرة ضام تشق طريقها إلى رادوبيس وهى تتبادل السخرية مع الجماهير، ويبدو أنها كانت مطلعة على الغيب، فقد تقدمت من الغانية تمتلك نفس القدرة على كشف حجب المستقبل وقراءة المسطور فى لوح القدر كما امتلكها من قبل ساحر عبث الأقدار: «وسارت الساحرة حتى بلغت هودج الغانية، وطمعت فى سخائها فتوقفت بازائه، وصاحت تحدث صاحبه وهى تبتسم ابتسامة كريمة:

- أيتها السيدة المحروسة بالعبادة. هل أقرأ لك الطالع؟

ولم يبد على الغانية أنها سمعت صوت الساحرة، فصرخت العجوز.

- مولاتى

وانتهبت إليها رادوبيس فيما يشبه الذعر، ثم عطفت عنها رأسها سريعا وقد لمسها

الغضب، وقالت لها العجوز:

- صدقيني مامن إنسان فى هذا الجمع الحاشد يحتاج إلى اليوم حاجتك.

فتقدم منها أحد العبيد وحال بينها وبين الهودج»^(٨).

وقد أحسن المؤلف صنعا بمنعنا من سماع نبوءة الساحرة قبل أن تنطق بها، وذلك لأن مثل هذا النوع من الروايات إذا عرفت النهاية فيه من البداية، وخاصة إذا كانت

(٧) الرواية، ص ١٢.

(٨) الرواية ص ١٣.

النهاية مأساوية، يفقد القارئ له القدر الأكبر من اهتمامه بمتابعة الرواية وقراءتها. ولعل الدافع الثاني الذى دفع المؤلف إلى حجب نبوءة الساحرة عنا أنه لا يقدم فى رادوبيس، كما قدم من قبل فى عبث الأقدار، مجموعة كبيرة من المغامرات متصلة بحكاية ثانية مسلية هى علاقة حب، ولكنه يكتفى بتقديم علاقة حب فقط وعلاقة الحب، مها بالغنا فيها، مادامت خالية من المغامرات، تظل علاقة بشرية عادية ومألوفة، ومعرفة القارئ العادى لنهايتها، دون تعويضه بجانب آخر من جوانب الإثارة، يفقده الاهتمام بمتابعتها. وقد يكون دافع المؤلف أخيراً إلى حجب نبوءة الساحرة أنه بدأ يرى رأياً آخر فى مدى قدرة البشر على معرفة الغيب، كما بدأ يرى رأياً آخر فى معنى القدر والمصادفة.

ونتيجة لذلك إذا أمكن أن نسمى رواية «عبث الأقدار» - حسب مصطلحات العصر - رواية غرامية حافلة بالمغامرات فلا يسعنا أن نسمى رادوبيس إلا رواية غرامية عاطفية. وهى تتقدم فى بنائها خطوة أخرى على رواية عبث الأقدار، فرواية عبث الأقدار أقرب إلى بناء بعض حكايات الأدب الشعبى التى تتولد فيها من داخل الحكاية الرئيسية الحافلة بالمغامرات حكاية أخرى فرعية غرامية لا يربطها بالبناء الرئيسى إلا خيوط واهنة. أما رادوبيس فتقدم حكاية الحب باعتبارها الحكاية الرئيسية ويلتحم بها بصورة أكبر جانب المغامرة الذى فقد استقلاله من ناحية وأهميته من ناحية أخرى.

ليس معنى ذلك أن رواية «رادوبيس» تخلصت من الاعتماد على القدر أو المصادفة بصورة نهائية وكل ما نريد قوله أنها تخلصت منها نسبياً بالقياس إلى الرواية الأولى. ولعل أهم دور يقوم به القدر فى رواية رادوبيس، بصورة تقربه من نفس صورته فى عبث الأقدار، هو طريقة اللقاء بين فرعون بمشكلته السياسية وبين غانية بيجة القابعة فى قصرها بين عشاقها ومريديها. والمؤلف يعتمد لتحقيق هذه الغاية على أسطورة تزعم: «أن النسرى يتعشق الحسان، وأنه يحطف من العذارى من تهوى إليها نفسه، ويطير بها إلى قمم الجبال، فلعل هذا النسرى العاشق هبط منف وابتاع الصندل لمحبيته، ثم خانه الحظ فأفلت من بين مخالبه»^(١) ولسنا ندرى هل كانت مصر تعرف النسرى طيراً

من طيورها، وكل ما ندره أن الملك بعد أن عاد من حفل وفاء النيل، حسم مع رئيس وزرائه مسألة أراضي الكهنة والمعابد بضمها إلى أملاك التاج، وخاصة بعد أن أثارت شرذمة قليلة في الاحتفال غضبه بترديد الهتاف باسم رئيس وزرائه في غمرة التأييد الهادر من جماهير الشعب له. وبعد أن تخلص من غضبه بدأ يروح عن نفسه في حديقة قصره مع كبير حجابيه وقائد حرسه. وبعد أن رجعت رادوبيس من حفل التتويج إلى قصرها، وهي تحمل في داخلها سرا خفيا هو اعجابها الشديد بفرعون، «تعرت تبترد» في حمامها الخاص في بركة القصر. وهناك انقض النسر ليخطف فرقة من صندلها. بدلا من خطفها شخصيا، وتشاء الأقدار أن يلقي النسر بهذا الصندل في حجر الملك، كما تشاء الأقدار أن يكون كبير الحجاب وقائد الحرس على معرفة لاصاحبة الصندل فقط ولكن بالصندل نفسه. ويجمع القائد وكبير الحجاب على الجمال القهار لغانية بيجة وان كان القائد طاهو يحاول تزهيد الملك فيها لأنه كان يحبها حبا يائسا. أما كبير الحجاب فيغزى فرعون بها. وتصادف رسالة الأقدار أرضا ممهدة في شخصية فرعون المعروف «بحبه للحب» والسريع الاندفاع أيضا فيندفع في التعرف على رادوبيس ثم يندفع في حبها إلى أقصى درجة، ليندفع بعد ذلك إلى المأساة التي أطاحت به دبرسته أيضا.

وقد كان يمكننا أن نعتبر هذه المصادفة التي بدأت بها أحداث الرواية مجرد أعجوبة من أعاجيب الحياة وننتهي من الموضوع، ولكن المؤلف مصر بعد ذلك كله على إفهامنا أن كل مصادفة تقع في الرواية ليست الا تدبيراً حكيماً من الآلهة، وإن كان تدبير الآلهة يتسم بطبيعة أكثر جدية في هذه الرواية، فسببى أنها هي التي تخطط وتدبر لمصير البشر. وقد جاء رأى المؤلف في القدر على لسان كبير الحجاب، وهو يتحدث عن طبيعة المصادفة، «مصادفة! إن هذه الكلمة يامولاي مهضومة الحق، يظن بها التخبط والعمى، ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب العادات وأجل الكوارث، فلم يبق للآلهة الا القليل النادر من حادثات المنطق كلا يامولاي أن كل حادثة في العالم لاشك موكلة بإرادة رب من الأرباب، ولا يجوز أن تخلق الآلهة الحادثات - جلت أو تفهت - عبثا وهوا»^(١٠).

وبرغم أن هذا الحديث مازال يرد أغلب الحادثات إلى منطق الآلهة لا إلى منطق

الفعل البشرى وقدراته، فإن ارتباط هذه الرواية بالحب أكثر من ارتباطها بالمغامرة، جعل حوادثها أقرب إلى منطق البشر، وأقل تعرضا لمثل هذه المفاجآت..

وإذا كان بناء الرواية الأساسى فى عبث الأقدار يقوم على المفاجأة من ناحية والمفارقة من ناحية ثانية، فإن البناء فى رواية رادوبيس لا يقوم بصورة أساسية على هذين العنصرين، وأن كان لا يخلو منها، ولذلك فإن تماسك البناء الروائى فى رواية رادوبيس يبدو أكثر قوة. فليس الفعل البشرى عبثا وسخرية يتجه دائما إلى نقيض المراد منه، ولكنه فعل له غاية وله هدف، قد ينتهى بالإنسان المهياً للسعادة - كالمملك بشبابه وسطوته - إلى المأساة، ولكن هذه المأساة نابعة أصلا من طبيعة الإنسان الداخلية، وليس من اتخاذ مجرد آلة فى يد القدر. ولذلك يبدو التدخل المباشر للقدر ضئيلا ومحدودا فى هذه الرواية بالقياس إلى سابقتها.

كما يبدو تماسك الرواية أيضا فى عملية التوحيد التى قام بها المؤلف بين القصة الغرامية وبين أطراف الصراع الرئيسية بحيث أصبحنا لا نواجه فى رادوبيس حكايتين منفصلتين يتصلان برابطة خارجية، ولكننا أصبحنا نواجه قصة واحدة يتوحد فيها مصير فرعون السياسى بمصير علاقة الحب التى ربطته برادوبيس. والقارىء يتوقع نتيجة للعاملين السابقين تتابعا للحوادث أكثر منطقية وتماسكا. وقد تحقق ذلك بالفعل ظاهريا وان ترك نتيجة له احساسا بالرتابة والملل بدلا من الإثارة، بحيث ترك المؤلف القارىء أمام رواية لا تثير عقله، كما أنها لا تثير فضوله إلى الدرجة المناسبة فى مثل هذا النوع من الرواية.

وأول أسباب هذه الظاهرة يكمن فى أن الرواية التى لا تقدم للقارىء ما يكفى من عجائب وغرائب، لا بد أن تستعيز عن ذلك بتعميق إحساسه بالعلاقة التى تصورها ويرصد خصوصيتها. ونجيب محفوظ لا يقدم لنا الشئ الكثير فى هذين المجالين. فعلاقة الحب فى الرواية تقليدية إلى درجة كبيرة، فالمملك يحب غانية ببيجة حبا يبلغ درجة الجنون، بحيث يضحي من أجلها بكل شئ، بعرشه وحياته أيضا ويريد أن يجعل قصرها فى بيجة لؤلؤا وذهبا. وغانية ببيجة تحب حبا جنونيا أيضا، وذلك لأنها أحببت فى صغرها ملاحا، ثم هجرها هذا الملاح فبدأت تبيع جسدها مقابل المال، وتبيت كل ليلة مع رجل تختاره، حتى أحببت فرعون، فتركت من أجله كل الرجال وتطهرت

جسدا ونفسا، وأعطت لفرعون روحها وجسدها «نفسها ونفيسها».

وإذا كانت علاقة الحب هذه قصة معادة مكررة وموصوفة من الخارج فقط، والمؤلف يقدمها بصورة مطلقة، فلا يمكننا إلا أن نتخيل أن الرواية ستدور حول نفسها في حلقة مفرغة، تتكرر فيها هذه الألفاظ والعبارات: إن هذا الحب قوى ورائع رائع وجنوني جنوني، مع مترادفات هذه الألفاظ وما يحيط بها ويشتمق منها. وتدور الأحداث حول نفس المحور مكررة نفسها بين انتظار قلق ومتوتر للقاء إلى اللقاء نفسه وروعته، ثم انتظار رائع وقلق جديد، ثم تدور الدائرة حول نفسها من جديد.

ويزيد من تجمل الأحداث ومن رتابتها أن علاقة الحب الرائعة الجنونية تبدو بلا تاريخ ولا يهددها من الداخل سأم أو ملل أو إرهاق، ولا يعطورها ندم؛ فالمملك لا يفكر قط في الملكة أخته وزوجته وألها من هذه العلاقة، ولا يسأل نفسه قط عن إهماله في حق العرش أو الشعب، أو إسرافه الخيالي لإعادة بناء قصر حبيبته وتأثيره وقد كان في الأصل تحفة نادرة، وذلك ليحوطه إلى تحفة نادرة جديدة وحين توصف علاقة بمثل هذه الصورة المطلقة فسيظل المؤلف يدور حول نفسه، ويظل القارئ يدور معه بنفس الصورة حتى يأتي الإنقاذ الذي يقودنا إلى نهاية الرواية.

وقد أتى هذا الإنقاذ من الخيط الثاني في الرواية المرتبط بحرمان الكهنة من أراضيهم وأموالهم. فقد انتهب الكهنة فرصة إغداق الملك المال على قصر الغانية، وبقاء الملك جل وقته في قصرها، لكي ينشروا الأقاويل بين الناس. وتكاثرت الشكاوى على رأس رئيس الوزراء المغضوب عليه من الملك، مما حمل رئيس الوزراء على التماس الأذن بمقابلة الملكة لعلها تكون أكثر قدرة منه على عرض الشكاوى على الملك، وتقابل الملكة فرعون، وما أن يعلم بالغرض من المقابلة حتى تشور ثائرتة ويتهمها بالغيرة، ويرفض أى مراجعة لقراراته ولا يقف غضبه عند هذا الحد، ولكنه يقبل رئيس الوزراء ويعين كبير حجابيه في مكانه، ويستعد لمواجهة حاسمة مع الكهنة، ولما كان لا يملك من القوة العسكرية إلا قوة ضئيلة لا تصلح للحرب، هى قوة حرسه وحامية بيضة، ولا يملك تكوين جيش قوى إلا عند إعلان الحرب، فان فكره وفكر رادوبيس حبيبته استقر على افتعال خطر التهديد بالحرب، وذلك بأن يرسل رسولا سرىا إلى حاكم النوبة يطلب منه أن يرسل رسالة إليه تفيد تمرد قبائل «المعاصيو»

والتي كان رئيس الوزراء السابق قد عقد معها معاهدة. وترسل الرسالة مع فنان صبي يعبد رادوبيس، وكان يستكمل تزيين إحدى حجرات قصرها. وبعد إرسال الرسول يتفرغ فرعون إلى غرامه مرتاح البال.

وفي عيد وفاء النيل الثاني يصل الرسول حاملا الرسالة، ويجمع الملك قبل بدء الاحتفالات مجلس حربه المكون من حكام الأقاليم والكهنة، ويقرأ الرسالة المنذرة بخطر ترمد قبائل النوبة، ويعلن إعفاء حكام الأقاليم من حضور مراسم الاحتفال، وذلك لكي يسرعوا إلى أقاليمهم لتجنيد الجند وإرسالهم إلى العاصمة. ولكن الكهنة يعدون لفرعون مكيدتهم الصغيرة أيضا باحضارهم وفدا من رؤساء القبائل المزعوم ترمدها، لكي يقوموا فروض الطاعة والولاء لفرعون. ويستقدمون الوفد فعلا ليمثل بين يدي فرعون، ويعتقد فرعون أن رسول رادوبيس خان سره وأفشى سر الرسالة، ويتفجر الموقف كله في وجه فرعون فيصر على إرسال حكام الأقاليم إلى أقاليمهم للقيام بمهمتهم.

وينصرف الكهنة لإثارة الجماهير المتجمعة لحضور العيد وتثور الجماهير وتشتيك مع قوات الأمن حتى تهاجم القصر الفرعوني. ولا يجد فرعون جدوى من إراقة الدماء. دماء حرس قصره ودماء شعبه، فيقرر بنهامة ونبل مواجهة الجماهير وحيدا أعزل، فتشل اندفاعة الجماهير، ولكن رأسا من الرؤوس المدبرة يخشى من تراجع الجماهير فيصوب سهمه الصائب إلى صدر فرعون.

وبينا رادوبيس القلقة في قصرها تنتظر عودة حبيبها المظفرة، تعود إليها جثته محمولا وهو في الرمق الأخير، ثم نكتشف بعد ذلك أن مصرع الملك كان بسبب حبه، وأن القصر الذي كان مرقدده وهو غارق في المتعة، هو القصر الذي طلب أن يلفظ فيه أنفاسه الأخيرة، وأن من خانته لم يكن رسول رادوبيس، ولكنه كان حامى حماه وقائد حرسه، الذي بلغ في حبه وغيرته على رادوبيس أن أفشى في لحظة من لحظات سكره سر سيده. أما رادوبيس فانتحرت بالسم على طريقة كليوباترا حتى لا تتعرض لانتقام الملكة التي أصبحت مالكة لمصر بعد مقتل فرعون.

هذه الحركة الخارجية السريعة والمتتابعة، والتي تجمعت في نهاية الرواية، هي التي

حالت بين الرواية وبين التجمد في مستنقع الرتابة والملل. ويزيد من رتابة الأحداث، في أغلب أجزاء الرواية، ما يحرص عليه المؤلف من دقة في الاحاطة بتفاصيل المناظر الخارجية التي يقدمها أحيانا بحيادية كاملة، ومن موقع العارف بكل شيء، وأحيانا أخرى تقدم أثرا مغلوطا ومعكوسا لجو الرواية. كما يجبرها المؤلف في بعض المواقف على النطق بما يريده شخصيا. ولن نعد إلى ضرب أمثلة كثيرة على هذه الظاهرة، ولكننا سنكتفى بمثلين من الأمثلة العديدة المطروحة والمكررة داخل الرواية. يصف المؤلف تجمع المصريين في مدينة أبو للاحتفال بعيد النيل فيقول.

«فما هي ألا أيام معدودات، حتى ضاقت أبو وجزيرتها، ببيجة وبيلاق، بالنازحين، فامتلات البيوت بالنازلين وازدحمت الميادين بالخيام، وغصت الطرق بالفادين والرائحين، وانتشرت حلقات اللاعبين والمغنين والراقصين، وزخرت الأسواق بالعارضين والبائعين، وازدانت واجهات البيوت بالاعلام وأغصان الزيتون وبهرت الأنظار جماعات من حرس جزيرة بيلاق بثيابها المزركشة، وسيوفها الطويلة، وهرعت جموع القانتين المؤمنين إلى معبدى سوتيس والنيل، يوفون بالنذر ويقدمون القرابين، واختلط غناء المنشدين بصياح السكارى الثملين... وشاع في جو أبو الرزين فرح راقص، وطرب حار بهيج»^(١١).

وكل هذا الوصف، وما قبله وما بعده، لا يضيف لنا إلا أمرا واحدا، وهو أن جموعا كبيرة العدد من المصريين قد قصدت المدينة لشهود العيد. وقد عبر المؤلف عن نفس هذا المعنى في الصفحة السابقة على هذه الصفحة، فهو هنا يفصل ما سبق أن أجمله، فالبيوت مزدحمة، والميادين كذلك والشوارع أيضا، والناس بين غاد ورائح ولاعب ومغن وراقص، والأسواق زاخرة بالعارضين والبائعين. ثم لا يكتفى المؤلف بالتفاصيل الدقيقة التي يقدمها، ولكنه يصر أيضا على تقديم تفاصيل قد تبعد بنا عن جو الرواية الذي يريد المؤلف أن يغمسنا فيه، فالمصريون يعلقون على بيوتهم الأعلام، وهذا مالا اعتراض لأحد عليه، أما أن يعلقوا إلى جوار الأعلام وفي أقصى جنوب البلاد، أغصان الزيتون، فهذا ما يدفع القارئ إلى الحيرة. وربما كان من الأوفق أن يستبدل المؤلف بأغصان الزيتون جريد النخل، ثم يصف المؤلف المتدينين من المصريين بأنهم

القانتون والمؤمنون، ولفظة القانتون بخصوصيتها تدفع بنا إلى جو مصر الاسلامية، كما يصف بعض هؤلاء المؤمنين بأنهم يوفون بالندى ويقدمون القرابين. ولو اقتصر المؤلف على وصفهم بأنهم يقدمون القرابين لكان أكثر توفيقا بالنسبة للجو الفرعوني الذي يريد الإيحاء به.

أما المثال الثانى الذى تقدمه فهو وصف المؤلف للموكب الرسمى الفرعوني احتفالا بعيد النيل، وفيه يتفق المؤلف مع موقف مذبى الإستعراضات العسكرية فى مصر المعاصرة الذين يفرقون فى التفاصيل، ويضخمون ويعظمون ويتكلمون أحيانا كلاما لا معنى له، وأحيانا يخطئون فى وصف ما يشاهدون لسطحية معلوماتهم الحربية رغم ادعائهم معرفة كل شىء.. وقد أضاف المؤلف إلى المصريين القدماء استعمال العجلات الحربية، وهو نفس الخطأ الذى سبق وكرره فى الرواية السابقة كما أن ظهور الجيش بهذه القوة فى الاستعراض ينفى ما يزعمه المؤلف من أن الحرس الفرعوني هو القوة المسلحة الوحيدة التى كان يعتبر بها فى البلاد^(١٢).

«ومضت دقائق قليلة، ثم بدأت طلائع الجيش تسير صفوفًا متراسة على أنغام الموسيقى الحربية، تتقدمها حامية بلاق بعدها المتنوعة، تسير وراء علمها المتوج بصورة الباز، فكانت الجنود تقابل فى كل مكان بالهتاف والتصفيق.

وقفتها بعد حين قليل فرقة المشاة حاملى الرماح والتروس. تتأثر موسيقاها وعلمها الزدان بصورة الرب حورس، وقد استقامت الرماح فى صورة هندسية دقيقة فرسمت فى الهواء خطوطا متوازية طولًا وعرضًا....

وجاءت فرقة الرماة الكبرى حاملى القسى والسهام، ولاحت للأنظار فرقة العجلات تنطلق عشرة عشرة فى صفوف متوازية دقيقة كأنما رسمت بالقلم، يجر العجلة جوادان مطهمان، ويقوم على ظهرها فارسان، سائق مزود بالسيف والمزراق، ورام مدرع يسك قوسه بيد ويحمل جعبته بيد... الخ»^(١٣).

ولو كانت كل تفاصيل البيئة الخارجية هذه تساعد على الكشف عن الحدث، أو

(١٢) الرواية، ص ٤٧

(١٣) الرواية، ص ١٣-١٤.

تؤثر على سلوك الشخصية، أو تحاول أن تعيدنا إلى جو مصر القديمة لقبيلناها، أما وهي لاتصنع غالبا إلا تعويق الفعل أو تشتت أثره أحيانا، فتلك ظاهرة تفسد البناء الروائي أكثر من أن تساعد على تماسكه وتقويته.

ويزيد من ببطء الحركة في الرواية أحيانا أن ينحرف المؤلف بالأقوال والأفعال أحيانا عن مسارها إلى مناقشة موضوعات تهمة هو شخصا، وتساعد على الكشف عن بعض آرائه لنفسه أو لقرائه ونجيب محفوظ يكتب هذه الروايات الأولى والصراع مازال غير محسوم في نفسه بين الأدب والفلسفة، ولذلك فموضوع طبيعة الفن وخصائصه الجمالية، وتحديد وظيفته، موضوع أثير لديه. وقد ناقش في رواية عبث الأقدار شخصية الفنان وما يقال عن طبيعته الأثوية، وفي رادوبيس يتابع مناقشة وظيفة الفن ورسالته بصورة أكثر تفصيلا، وفي صالون رادوبيس غانية بيعة الذي يجمع رجال الحكم والمال والفلسفة والفن يثير أحد المتحدثين فجأة قضية الفن وجدواه، ويرى أن رجال الفن ليسوا أهلا للتكريم.

ويستغرق المؤلف ثلاث صفحات من روايته^(١٤)، يحدثنا فيها عن رأى الفيلسوف في الفن ووظيفته، وهو يرى أن الفن لعب خيال، وتخدم المناقشة لتحدد وظيفة الفن أخيراً، وعلى لسان الفنانين، بأنه يخلق لذة وجمالا، يقول الفنان هنفر حاسبا المناقشة «فماذا أفاد الأقوياء بما أحدثوا فيها (الحياة) من قوة، وماذا اكتسب الحاكمون بما حكموا، وماساسوا؟ هباء في هباء... قد تكون القوة حماقة، والحكمة خطأ، والثروة غرورا. أما اللذة فهي لذة. ولا يمكن أن تكون غير ذلك فكل ما خلا الجمال باطل»^(١٥).

قد يكون هذا الكلام مفيدا في توضيح أفكار المؤلف للقارئ في هذه المرحلة من حياته، وهي تكشف عن كونه لم يجد بعد للفن دورا ولا رسالة إلا تقديم اللذة، ولكنه لا يفيد الرواية كثيرا، فهذا كلام لا دور له في حركة الفعل، ولا في إضافة جديد لا نعرفه لشخصية من شخصيات الرواية، بل إنه يتحول إلى عمل سلبي يعوق انطلاق الفعل وحركته.

(١٤) رادوبيس «ص ٥١-٥٤»

(١٥) الرواية، ص ٥٣.

كل فعل بشري لابد أن يقع كما سبق أن قدمنا في زمان ومكان محددين، والرواية مهما اختلف نوعها وقيمتها، تصور الفعل البشري الذي يقع في زمان ومكان محددين، وحتى نفتتح بإمكانية وقوع هذا الفعل البشري ينبغي أن يكون هذا الفعل ملائماً للطبيعة البشرية، قابلاً لأن يقع في بيئته الزمانية والمكانية، ملوناً باللون الخاص لهذه البيئة.

ويصبح الأمر أكثر تعقيداً إذا كان الروائي يكتب رواية تاريخية، فهو لا يفترض فيه أن يقوم بعمل المؤرخ الملم بالتاريخ السياسى والحضارى للفترة الزمنية التي يكتب عنها فقط، ولكنه مطالب أيضاً بأن يكون قادراً على تخيل الطبيعة العقلية والنفسية للبشر الذين عاشوا هذه المرحلة التاريخية وتعبير آخر فإن المؤرخ إذا كان مسئولاً عن تسجيل الأحداث التاريخية من الخارج، فإن الروائي مسئول عن تقديم الحياة الداخلية للبشر الذين عاشوا هذه الحضارة. وليس معنى تقديم هذه الحياة النفسية والعقلية أن المؤلف يصف هذه الحياة بأسلوب المؤرخ العلمى التقريرى ولكنه يجسدها ويخلقها من جديد. فهو لا يصف الفعل البشرى، ولكنه يعيده مجسداً كما حدث في الماضى. ويصبح عمل الروائي الجاد في الرواية التاريخية بالغ الصعوبة كلما بعد الزمن والمكان الذى يصوره فى الماضى، وكلما قلت المعلومات التى نعرفها أو يعرفها المؤلف خاصة عن هذا العصر، والتي تساعد على إعادة خلق هذا العصر وتجسيده، يضع الماضى أو الجهل النسبى سترًا كثيفة بين الروائي وبين هذا العصر الذى يريد تصويره.

أما إذا كان الفنان يهدف إلى تقديم مجرد حكاية مسلية فإن موقفه من البيئة الزمانية والمكانية يصبح أقل قيمة وأهمية من عمل المؤرخ، فهو لا يقدم لنا أحداث التاريخ بصورة علمية، ولا يقدم تفسيراً وتحليلاً لوقوعها، كما أنه لا يقوم بعمل الروائي الذى يصور ويعيد خلق الحياة العاطفية والنفسية لهذه البيئة، ولكنه يستغل جهلنا وجهله بذلك كله فى تقديم صورة غامضة بل ومغلوبة أحياناً للحقيقة التاريخية والنفسية لهذه البيئة، مستغلاً فى ذلك عجزنا عن محاسبته. ويتعامل الروائي بهذه

الصورة مع مطلق الزمان ومطلق المكان، بحيث تذوب خصوصية البيئة، ويصبح زمن الرواية أى زمان ومكانها أى مكان.

وقد حرص مؤلف رواية رادوييس على تسجيل زمن الأحداث بصورة دقيقة نسبيا من أول سطر في الرواية:

«لاحظ في الأفق الشرقى تباشير ذلك اليوم من أيام شهر بشنس، المنطوى في أثناء الزمان منذ أربعة آلاف سنة». ومعنى ذلك أن المؤلف يقول لنا أنه يتحدث عن زمن يبعد عنا مسافة أربعة آلاف سنة. ويبدو أن المؤلف وجد أن هذا التاريخ ليس دقيقا بصورة كافية، فأفادنا أكثر من مرة بأنه يتحدث عن أواخر الأسرة السادسة، وقت ازدياد نفوذ الكهنة الذي أدى بدوره إلى نهاية الدولة القديمة.

وقد كان أفضل بالنسبة لنا وللمؤلف أن يلجأ إلى صيغة أكثر غموضا كالصيغة التي تلجأ إليها الحكاية الشعبية في بدايتها المعروفة «كان يا ماكان في سالف الأزمان» والتي لا تحدد الا الإغراق في الماضي بصورة مفتوحة وغير دقيقة. ولأن رواية «رادوييس» لا تهدف إلى تقديم المغامرة، ولكنها تعتمد أساسا على تصوير علاقة حب، فإن الزمن الذي استغرقته أحداث الرواية ليس كبيرا، لأن الحب كالصاعقة والقدر، فهو في الرواية أشبه بالضربة القاضية التي أصابت الملك، فلم يفق منها إلا وقد فقد عرشه ونفسه.

والرواية تبدأ أحداثها في الإحتفال بعيد النيل، وتنتهى في الإحتفال بعيد النيل أيضا. وكانت هذه فرصة المؤلف، والزمن لا يمتد طويلا، لتعميق خصوصية البيئة والبشر الذين يعيشون فيها. وتبدو فصول الرواية وكأنها لا تمثل امتدادا في الزمان ولكنها تمثل امتدادا في المكان، وكأن المؤلف قد ثبت الزمن ليعمق إحساسنا بالمكان والشخصيات؛ فالفصل الأول في الرواية يسمى عيد النيل، أما الفصل الثاني فيسمى الصندل، ويسمى الفصل الثالث قصر ببيجة، ويسمى الفصل الرابع طاهو، ويسمى ما بعده فرعون، وما بعده الحب، وما يليه ظل الحب.. الخ.

ولكن المؤلف لا يستغل هذه الميزة المتوفرة له ليعمق إحساسنا بالزمان والمكان. وإذا تجاوزنا الأشارة المباشرة من المؤلف لأسماء الشخصيات والمدن فإنه لا ينقل إلينا

الطابع الحضارى أو النفسى للشخصيات التى تعيش فى هذه البيئـة. والأمر لا يقف عند هذا الحد ولكنه يدفع القارئ المثقف إلى الحيرة والشك فى المعلومات القليلة المتوفرة له عن هذه البيئـة. وقد أشرنا من قبل إلى حيرتنا بالنسبة لاصرار المؤلف على فرص معرفة المصريين فى عهد الدول القديمة للعجلات الحربية علينا، فى عبث الأقدار ورادوبيس معا، وإلى إشارته إلى أغصان الزيتون واتخاذها رمزا للسلام ووفرتها فى أقصى جنوب مصر، رغم أنه يشير فى موقف آخر إلى الأشجار التى تنمو فى أقصى الجنوب، فيقتصر على نباتات المنطقة الحارة، يصف «أبو» العاصمة مقر الأحداث فيقول: «وقد غشاها النيل بطبقات من طميه الساحر، ثبت فيها الخصب والخير العميم، وأنبثت أرضها السنط والتوت والنخل والدوم، وكست سطحها البقول والبرسيم والخضروات»^(١٦).

فإذا تأملت بقية المظاهر المتصلة بالحضارة فى هذه الفترة فستجد أنها إما صور غامضة لا تحدد خصوصية معينة للبيئـة، وإما صور تدفع إلى الحيرة والدهشة يصف المؤلف جموع الخلق المحتشدين للعيد فيقول: «وجاء يوم العيد الموعود، وقصدت هاتيك الخلائق جميعا إلى هدف واحد، هو الطريق الطويل الممتد ما بين القصر الفرعونى، والهضبة القائم عليها معبد النيل، فسخن الهواء بأنفاسهم الحارة وناءت الأرض بحملهم، ويشس قوم لا عداد لهم من الأرض فهبطوا إلى السفن، وأطلقوا الشراع، وطافوا بهضبة المعبد، ينشدون أغاني النيل على أنغام المزمار والقيثار، ويرقصون على توقيع الدفوف...»^(١٧) ولولا إشارة المؤلف بالاسم إلى نهر النيل لأمكن أن يكون هذا وصفا للاحتفال بالعيد فى أى بيئـة. ولولا أنه سبق وأخبرنا بأن الحوادث تقع فى مصر القديمة لأمكن أن يكون هذا الوصف وصفا لأى احتفال فى أى زمن.

وحين يحاول المؤلف تصوير المشهد الختامى فى الإحتفال بعيد وفاء النيل لا يأبه بالمعلومات الشعبية المتوارثة عن عروس النيل، ولكنه يجعل فرعون يقوم بدور عمرو بن العاص فى العصر الاسلامى «ولما أن ضاعت الأنغام فى تضاعيف الفضاء

(١٦) الرواية، ص ٣-٤

(١٧) المرجع، ص ٤

تقدم الأميرناى من فرعون وأسلم إليه قرطاسا محتوما من البردى يشمل على دعاء النيل المعبود، فأخذه الملك ورفعاه إلى جبينه، ثم تركه يهوى إلى النيل فحملته أمواجه المتدافعة في صخب صوب الشمال»^(١٨).

بل إننا لو تأملنا وصف المؤلف لقصر ببيجة وللندوة التي عقدت به، لخيّل اليينا من حيث طبيعة من حضر الندوة، وتقسيم الوظائف من النواحي الادارية والمالية والثقافية، أننا أقرب إلى طبيعة العصر الحاضر منا إلى العصر القديم. بل أن المناقشات التي دارت به قد تخرج من عباءة اليونان القديمة أو فرنسا ومصر الحديثة أكثر مما تخرج من عباءة مصر القديمة^(١٩).

وتطرد الظاهرة في وصف البيئة الحضارية لمصر القديمة على هذه الصورة، فإذا انتقلنا إلى البيئة النفسية أصبحت الأمور أشد تعقيدا وغموضا. ففي أول حوار نلتقى به في الرواية نلتقى بحديث عن الحياة والموت الذي يسوى بين الملوك والعامّة^(٢٠) وهو حديث يبدو أقرب إلى حديث فقهاء المسلمين وعامتهم منه إلى حديث قدماء المصريين، فإذا تساءل سائل عن طبيعة الحياة بعد الفناء تعرض إلى السخرية:

«فكيف يعيشون في عالم أوزوريس.

أنتظر ستعلم بعد حين!!

أما حوار الساحرة مع جماهير يوم الاحتفال فيبدو أقرب ما يكون إلى حوار حانة في أى مكان في مصر الحديثة، «والتقت الساحرة في طريقها بشاب حدث فعرضت عليه أن تقرأ له صفحة الغيب، ولم يمانع الشاب، وكان في الحقيقة ثملا يترنح في سيره، لا تكاد تحمله ساقاه، فدفع لها بقطعة من الفضة، وهو يرنو إليها بعينين نصف نائمتين وسألته بصوتها الأجش: كم عمرك ياغلام؟

فأجابها وهو لا يعي ما يقول.

- إثننا عشرة كأسا.

(١٨) رادوييس، ص ١٨

(١٩) الرواية، ص ٢٤ وما بعدها

(٢٠) المرجع، ص ٥-٦

وعلا ضحك الساخرين، فاهتاجت المرأة غضبا، ورمته بالقطعة التي نفحها بها
واستأنفت مسيرها الذي لا ينتهى، واعترض سبيلها شاب ساخر، وسألها بقحة: ماذا
ينتظرنى من الحادثات يا امرأة؟

فنظرت إليه ، وهى مغيظة محنقة، ثم قالت له.

- أبشر ستخونك زوجك للمرة الثالثة»^(٢١).

ولا تقتصر الغربية عن البيئة زمانا ومكانا على الشخصيات الثانوية وحدها، ولكنها
تمتد لتشمل الشخصيات الرئيسية التى تعتمد عليها الرواية. واستعراض كل مظاهرها
على طول الرواية يعد نوعا من التزيد، واستعراض العضلات لا يفيدنا كثيرا.

٤

إذا كنا فى هذه الرواية نتعامل مع زمان مطلق ومكان مطلق بلا خصوصية، فنحن
فما يتصل بالشخصيات نتعامل أيضا مع شخصيات صالحة لكل زمان ومكان تولد
كاملة، منذورة للمأساة والقهر مساقاة إليه، لا تستطيع منه خلاصا، منذورة لقدرها
تهوى إليه بسرعة خارقة لا توقعها إرادة ولا مراجعة.

وإذا كان القدر يفرض طبيعته على هذه الرواية من داخل الشخصيات لا من
خارجها، وإذا كانت الرواية لا تستغرقها المغامرات، ومداهها الزمنى لا يتجاوز العام،
فقد كانت الفرصة متاحة لتعميق طابع الشخصية بصورة أفضل، ولكن الواقع لم يكن
كذلك، لأن المؤلف غير مشغول بطابع الشخصية بقدر ما هو مشغول بالتعبير عن
علاقة حب مطلقة وكاملة. ولكى تكون علاقة الحب كاملة ومطلقة فإنها تفقد
خصوصيتها، وتصبح تجريدا تختلط فيه أروع ما فى علاقات الحب فى جميع العصور
بحيث تتحول العلاقة إلى قوة قدرية خارقة لا تقف أمامها عقبة، وتغلف كل حياة
الإنسان وكل علاقاته وتستوعبها جميعا. ولا مجال فى حدودها للمصراع والقلق والتردد
أو المراجعة.

ويمكن لشخصية المحب في هذه العلاقة أن تكون خلاصة لكل علاقات الحب عبر التاريخ بدءا من أنطونيو مرورا بمجنون ليلي وروميو وانتهاه بدوق وندسور. ويمكن للمرأة أن تكون تجميعا من حياة كليوباترة وليلي وجوليت مرورا بتاييس وغادة الكاميليا. ومثل هذا الطابع الملقى المعبر عن قيمة مطلقة لا يعيش إلا ليحب ولا يموت إلا بالحب أيضا. وإذا نام فلا يحلم إلا بالحب، وتختصر كل علاقاته بالحياة في هذه العلاقة.

وهو مستعد للتخلص من كل معوقات هذا الحب دون أى شعور بالندم، ودون اعتبار لأى قيمة أخرى من قيم الحياة الإنسانية، أو أى علاقة من علاقاتها. وقد صور فرعون طبيعة هذه العلاقة في نص سبقت الإشارة إليه بقوله لحظة الموت: «لقد غمرتني الحياة وتولاني جنون عجيب، ولا أستطيع حتى في هذه الساعة أن أعلن ندمي... بل لو بدأت حياتي من جديد لما تجنبت الوقوع في المأساة مرة أخرى».

مثل هذه الشخصيات التي تمثل قيما مطلقة شخصيات ثابتة جاهزة بلا خصوصية ولا تميز، ومادام فرعون يمثل أحد طرفي العلاقة، فالمؤلف يمنحه سمات عامة صالحة لكل شخصية تمثل حبا من هذا النوع. ومن الصفحات الأولى في الرواية نعرف من صفاته الجسدية هذه الصفات «إن فرعون شاب جميل لا نظير له في طول الفارع وحسنه الجاهر»^(٢٢) ولا نظن أننا نستفيد كثيرا من هذه الصفات العامة أكثر من كون فرعون يتفوق على رجال الأرض جميعا في طول ورشاقته وجماله. ولم لا؟ أليس الفارس المرشح لعلاقة حب لا نظير لها؟ أما صفاته المعنوية فتتمثل في أن شبابه من نوع جامع، وأن جلالته ذو أهواء عنيفة، يفرغ بالحب ويهوى الإسراف والبذخ، وسيندفع في سبيله كالرياح العاصفة^(٢٣).

وإذا قرأت الرواية بأسرها بعد ذلك فلن تجد تحديدا أكبر لهذه الصفات الجسدية أو المعنوية العامة التي قدمها المؤلف للشخصية، وربما عجز المؤلف أحيانا عن إقناعك بها. ففي الوقت الذي يعلن فيه المؤلف عن غرام فرعون بالغرام أو بالنساء، لا نجد في تاريخه في الرواية ما يؤكد هذا الزعم، فليس ثمة علاقة بين فرعون وبين أى شخصية

نسائية أخرى غير أخته وزوجته التي انقطعت علاقته بها بعد تعرفه على رادوبيس، التي استغرقت علاقته بها حياته وموته أيضا.

وستجد في فرعون بعد ذلك فارسا محبا رقيقا من الطراز الأول في علاقته بحبيبه، وستجد شخصيته أشبه بشخصيات ألف ليلة وليلة منها بشخصية فرعون الذي نطن، ونعتقد أن المؤلف يظن معنا، بأنه كان ابنا للآلهة، فهو لا يأبى أن يحمل بكل جلاله وألوهيته صندل حبيبه إلى قصرها، فليس ثمة كبرياء ولا ألوهية في الحب على حد قول شوقي:

حكم الحب على قيصر والحب بلية

صار كالشعب وساوى همج الاسكندرية

ويصور المؤلف هذا الموقف بقوله، «إنه لصندل جميل، وأعجب ما فيه هذه الصورة المنقوشة على باطنه وكنت أحسبها زخرفا جميلا حتى وقعت عليك عيناي، فعلمت أنه حقيقة رهيبة، وعلمت حقيقة أجل، وهي أن الجمال كالقضاء يباغت الإنسان بما لا يقع له في الحساب.

فشبكت كفيها وقالت:

- مولاي ما كنت أحلم قط أن تشرف قصرى بذاتك. أما أن تحمل صندلى، رباه ماذا أقول؟ لقد فقدت جنائى غفرانك يامولاي، ويحى نسيت نفسى يامولاي وتركتك واقفا...

وهرعت إلى عرشها وأشارت إليه، ثم انحنى باحترام»^(٢٤).

ومنذ تلك الساعة يعلن فرعون التسليم الكامل لعلاقة الحب هذه. «رادوبيس إنى أقرأ أحيانا مصيرى، سيكون الجنون منذ الساعة شعارى»^(٢٥).

وحين تعلن رادوبيس للملك عن رغبتها في البقاء بقصرها حتى لا تنضم إلى حريم الملك وتظل محتفظة بحريتها، يستجيب الملك الإله لرغبتها استجابة كاملة «رادوبيس

(٢٤) رادوبيس، ص ٧٧.

(٢٥) الرواية، ص ٨٠.

أيها الحب الممتزج بروحي. لن يغلق هذا القصر أبوابه ولن تظلم حجراته، سيبقى ما بقينا مهذا للحب وجنة للهوى، وحديقة ناضرة تغرس فيها بذور الذكريات، سأجعل منه محرابا للحب، وأصير أرضه وجدرائه ذهباً مصفى»^(٢٦).

وتستمر علاقة الحب بين فرعون ورادوبيس في ترديد هذه النغمات المكررة لعلاقة الحب، هذه التي لا نظير لها، والتي يرجع فيها المؤلف إلى كل الصور المكررة التي تحدثت عن الحب الرائع الفريد الفذ. ورغم الجهد المبذول لا نمنع أنفسنا من الاحساس بالتكرار.

ويندفع الملك في تصرفاته الجنونية حتى «يصبح كالشعب ويساوى همج الاسكندرية» ناسيا الملكة مهملا شتون المملكة، ضاربا عرض الحائط بمواعيده مع رئيس وزرائه، مؤجلا الاجتماعات الرسمية، ساكبا الذهب على قصر الغانية الذي كان قبل مجيئ فرعون تحفة فنية تضرب بجماها الأمثال. وكان لها فيه عرش وحوض سباحة، ولكن مادام الحب جنونا في جنون فلا بأس من أن يغير كل شئ لتصير الأرض والجدران ذهباً مصفى، وأن يصب كل دخل مصر في قصر الغانية. ولا تحاول أن تتأمل في مصير هذا القصر الذي سيصبح من الذهب الخالص، وهل يصبح جميلاً أم لا؟ فللفراغنة ذوقهم الذهبي الخاص الذي لا علاقة للبشر العاديين به، وإن كنا نلمح في المؤلف اتجاهها ذهبياً حادا في هذه الرواية وفي الرواية التي سبقتها. بل يستمر فرعون في التمسك بحبه هذا في اللحظة الرهيبة لموته وحتى آخر نبضة من نبضاته في هذه الدنيا، مها ترتب على ذلك من طعن الملكة في صميمها، وهي التي صبرت على كل شئ وتحملت منه كل شئ: «ولكنه كان يشعر بدنو أجله، وباقتراب الساعة الفاصلة، ولم ينس في رقاده الوجه الحبيب الذي تمنى أن يودعه قبل النهاية المحتومة، فلاحت في عينيه نظرات حنين، وقال بصوت خافت بغير وعى منه إلى ما حوله:

رادوبيس.. رادوبيس..

وكان وجه الملكة قريبا من وجهه فسمعته، وأحست بطعنة نجلاء تخترق شغاف قلبها، فرفعت رأسها وقد أحست بدوار شديد، ولم يلق بالآ إلى شعور الآخرين، فأوما

إلى طاهو، فبادر الرجل إليه ، فقال له برجاء :

رادوبيس

فقال القائد

هل أتى بها يامولاي؟

فقال بصوته الخافت :

كلا.. احملني إليها، في قلبي بقية حياة أريد أن تنفذ في بيجة.

ووجه طاهو نظره إلى الملكة في ارتباك شديد، فقامت الملكة واقفة وقالت بهدوء:

نفذ مشيئة مولاي»^(٢٧).

ويزيد في تناقض إحساسنا بالملك أنه قمة في كل شئ وليس في الحب فقط، فهو متدين إلى أقصى درجة، متعبد للآلهة كعبد مؤمن قانت إلى أقصى درجة، لا فرق بينه وبين أى حاكم متدين^(٢٨). ثم إن شعبه متعلق به لدرجة جنونية وشاملة، «وهبط فرعون أدراج الهضبة، وركب عجلته، ورجع الموكب كما أتى تحف به العظمة وبحوطه المجد، وتهتف له قلوب الملايين من الرعايا المخلصين، وقد أهاجهم الحماس وأسكرتهم نشوة الطرب»^(٢٩).

ويبدو خلافه نتيجة لذلك مع الكهنة لا مع الدين، ويبدو الشعب أداة غير عاقلة ولا واعية، تتحرك من النقيض إلى النقيض، بحيث يصح فيه قول شوقي:

ياله من ببغاء عقله في أذنيه

أما رادوبيس فهي الملكة المتوجة على عرش القلوب، القوة القاهرة الباطشة بكل من يقع بصره عليها مهما كان. لا تسير إذا سارت إلا محمولة في هودجها بعبيدها كما تحمل الملكة المتوجة، تحوطها كل مظاهر الترف. ولا يمل المؤلف من ترديد وصفها بالملكة. ولها في قصرها عرش كالملوك المتوجين سواء بسواء.

(٢٧) رادوبيس ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

(٢٨) الرواية، ص ١٧.

(٢٩) المرجع، ص ١٨.

ويعقد المؤلف فصلا من روايته يسميه ملكتان، يعقد فيه مواجهة بين ملكة مصر الشرعية، وبين الملكة المتوجة على عرش القلوب جميعا، وفوقها وقبلها جميعا قلب فرعون مصر الإلهي، وفي المواجهة تبدو «رادوبيس» أقوى وأشد اعتزازا من ملكة مصر نفسها:

«وتلقت الملكة هذه الطعنة بجلد، ونظرت إلى الغانية نظرة ذات معنى وقالت:

- ليست الملكات كغيرهن من النساء يشغلن قلوبهن بالحب.
- أحقا يامولاتي.. كنت أحسب الملكة امرأة بعد كل شيء .
فقالَت الملكة بلهجة مغيظة:

هذا لأنك لم تكوني ملكة في يوم من الأيام
فامتلاً صدر المرأة وتصلب وقالت :

- عفوا يامولاتي، إني ملكة حقا
فحدجتها بنظرة غريبة وقالت بسخرية:
ياللعجب وعلى أي مملكة..

فقالَت بزهو كبير:

- على أوسع الممالك طرا.. قلب فرعون
وأحست الملكة بوهن وألم وخجل»^(٣٠).

وملكة القلوب تبدو أشد قوة من أي ملكة متوجة، وجمالها لذلك وأنوثتها لا بد أن تكون مقاييسها مطلقة وخارقة. والمؤلف يصفها جسديا بنفس الأوصاف التي تقدم بها الخاطبة عروسا جميلة:

«شعرها الأسود حالك السواد، ينتظم على رأسها الصغير في أسلاك من الحرير اللامع، ويهبط على كتفيها في هالة من الليل كأنه تاج إلهي، وينبلج في وسطه وجه مشرق مستدير، عانقت فيه أشعة الشمس خدين كالورد اليانع، وفما رقيقا مفترقا كأنه زهرة من الياسمين في خاتم من القرنفل، وعينين دعجاوين صافيتين ناعستين، تلوح فيهما نظرة يعرفها الحب معرفة المخلوق لمخالقه، فمارثي وجه قبل هذا اختاره الجمال

سكنا ومستقرا»^(٣١).

ولما كانت هذه الأوصاف تقليدية، وكانت جهود المؤلف عاجزة عن تقديم صورة مثل هذا الجمال الخارق إلينا، فالمؤلف لا يمل التعليق عليه بأسلوبه المباشر، أو عن طريق آخرين لعلنا ندرك سر بعض هذه الروعة. فهذا الجمال يحرك الجماد والموتى، «وقد فتن الناس منظرها كافة، وحرك قلوب الشيوخ الفانية، فصوبت إليها من جميع الوجوه نظرات نارية، لو عثرت في طريقها بصوان لأذابته» وكان الناس «يسمونها بحق ربة الجزيرة»، ويصفون جمالها بقولهم، «هذا جمال قهار لا يمكن أن يعصاه قلب»، «هو اليأس لمن يرى»، «لكأنى بها صورة للسعادة حقيقة بالعبادة»، «إن حبها فرض على عليّة القوم، كأنها واجب وطني». وهذا الحسن القهار أبدى لا يعرف له بداية ولا نهاية ولا يتأثر بزمان أو مكان «ليكن عمرها ما تشاء، فهذا الحسن يانع قاهر، يقسم أن لن يلحقه الذبول أبدا» وإذا سألت ما منشؤها؟ وما أهلها؟ «فعلم ذلك عند الأرباب. وكأنى بها وجدت منذ الأزل في قصرها الأبيض بجزيرة ببيجة»^(٣٢).

وإذا كانت كل هذه التعليقات على جمال رادوبيس لم تفلح في أن تنقل إليك روعة هذا الجمال الخارق الذى تعجز الألفاظ عن وصفه فلا تيأس، فالرواية كلها ترديد لنفس الصيغ، لعلنا نقرب من تصور هذا الجمال بصورة أو بأخرى. هذا من الناحية الجسدية، أما من الناحية النفسية فصورتها لا تقل روعة عن صورتها الجسدية «قصرها يستقبل كل مساء جماعة ممتازة من الساسة والحكام والفنانين، فلا عجب أن تكون كما يشاع عنها من أعمق الناس فهما للحكمة وأدراهم بالسياسة وأذوقهم للفن»^(٣٣).

وتبدو رادوبيس في صورتها هذه وفي ملامحها الجسدية والنفسية تجريدا وتجميعا لقمم الروعة في الأنتى على مختلف عصورها. وهذا التجميع لقمم الروعة أقرب إلى عصرنا وإلى أمنيات المؤلف، وإلى اثنتى في صالونات باريس منه إلى امرأة من أقصى صعيد مصر الفرعونية. وقصة رادوبيس قبل أن تصبح ملكة متوجة على قصر ببيجة يروها

(٣١) الرواية، ص ٩.

(٣٢) وردت هذه الأوصاف في المرجع، من ص ٩ - ١٢.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ١١.

المؤلف في سطور، وهي قصة تقليدية مكررة لا جديد فيها « كانت ريفية حسناء، برزت من بين أوراق الريف المخضلة، كما تبرز الوردة اليبانة، وكان نوتيا عذب الصوت نحاسي الساقين، ولا تذكر أنها سلمت لإنسان بداعى قلبها سواه، وشهدت شواطئ ببيجة مشهدا لم تسعد بمثله بقعة من الأرض . ودعاها إلى سفينته فلبت دعاءه، وحملتها الأمواج من ببيجة إلى أقصى الجنوب، وانقطعت من يومها صلاتها بالريف وأهله جميعا. وأختفى النوتى فجأة، ولم تدر إن كان ضل أو فر أو مات، ووجدت نفسها وحيدة، كلا لم تكن وحيدة كان معها جماها فلم تتشرد، والتقطها كهل ذو لحية طويلة وقلب ضعيف، وطابت لها الحياة وأثرت بموته، وتوهج نورها فخطف الأبصار، فانجذبوا إليها كالفراش المجنون، وألقوا تحت قدميها الصغيرتين، قلوبا فتية، وأمواالا لا تعد، وبايعوها ملكة للقلوب في قصر ببيجة، فكانت رادوبيس ... يالذكريات»^(٣٤).

وبرغم سيطرة المؤلف على حياة الشخصية وتصرفاتها وذاكراتها أيضا، وقدرته على اختصار كل تاريخ الشخصية في سطور لم ينس فيها أن لحية الرجل الذى حمى رادوبيس كانت طويلة. برغم ذلك كله يمكننا أن نستنتج أن رادوبيس لم تعط قلبها ونفسها إلا مرة واحدة. وبرغم أنها كانت ملكة على عرش القلوب جميعا، فقد ظلت بالنسبة لرواد قصرها تقوم بدور غانية، ودور سيدة صالون من أرفع طراز باريسى يتخيله خيال المؤلف، تتدفق ذكاء ومهارة وكياسة، ولم تعط أحدا من رواد صالونها فوق ذلك شيئا إلا جسدها الذى كانت تختار له كل ليلة رجلا، حتى وصفها طاهو قائد حرس فرعون بأنها بلا قلب: «ما أقبحك يارادوبيس... أنت صورة بشعة مشوهة، ومن يحسبك جميلة أعمى لا يبصر، إن صورتك قبيحة لأنها صورة ميتة ولا جمال بلا حياة، لم تنبض الحياة بصدرك قط، ولم تدفئ قلبك أبدا... أنت جثة وسيمة القسما، ولكنها جثة. لم يبد الحنان فى عينيك، ولا انفرجت شفتاك عن ألم، ولا خفق قلبك بالعطف، نظرتك جامدة، وقلبك قد من حجر»^(٣٥) وبرغم هذه الخطبة البليغة التى ألقاها القائد الوهان على رادوبيس لأنه يريد قلبها وجسدها، وهى لا تمنحه إلا جسدها فقط. برغم هذه الخطبة البليغة التى أملاها الغيظ، فان رادوبيس لم تكن قانعة

(٣٤) المرجع رادوبيس، ص ٨٤.

(٣٥) الرواية، ص ٦٩.

بحياتها كما كشف ذلك الفيلسوف، ولم يكن قلبها جامدا، ولكنها كانت تنتظر فقط الفارس المنتظر الجدير بها. فلما ظهر هذا الفارس اشتعل قلبها لهبا، واندفع حبها عنيفا جارفا إلى حد لا يتصور، فقد طهرت رادوبيس جسدها في المعبد من أدران الماضي، كما قدمت إليه قلبها الطاهر الذي لم تتفتح مغالقة إلا له. وفرضت على نفسها عزلة إجبارية، وحين رفضت الذهاب إلى قصر فرعون والانضمام إلى حريمه، لم يكن ذلك إلا للحرص على حبها أن يبتذل، وعلى حرمتها أن تضيع، فتضيق روعة الحب نفسها. وهى إذا كانت تحب فان كل حبها منصب على فرعون، أما في علاقتها بالآخرين فلم تتغير في قليل أو كثير، فهى تتحول إلى لبوة ضارية في علاقتها بالملكة، بل وتلاعب بفنان رقيق، أشبه بالطفل رمت به الأقدار في طريقها، يتعبد لصورتها، ويقرر الانتحار بأسا من حبه، فتخلصه من اليأس لا شفقة عليه، ولكن لكى يصبح أداة مسخرة لخدمة الحبيب الكبير، بل تعده بعد أن ينست من الحياة بأنها ستعيش معه في بلدته، وهى عازمة على العبث به واستخدامه أداة مرة ثانية للتخلص من حياتها، بارساله ليحضر زجاجة سم إليها.^(٣٦)

والمؤلف لا يجعل الشخصيات الرئيسية قما مطلقة فقط، ولكنه يعمم ذلك على الشخصيات الثانوية أيضا، فالملكة، وبرغم أنها امرأة، يصورها المؤلف كنفيس مباشر لفرعون، إحساسا بالمسؤولية وضبطا للنفس وذكاء وصبرا وتضحية والفنان «بنامون» رقة خالصة وطفولة وسذاجة وعبادة خالصة للجمال وفناء كاملا فيه.

ولا يكف المؤلف عن ادخار مفاجآته الصغيرة للشخصيات، حتى نشعر بضعف الإنسان وعجزه، وحتى يستطيع المؤلف أن يسخر من الإنسان ومن آماله. فالرسالة التى أرسلها فرعون إلى حاكم النوبة حتى يستطيع إعداد الجيش لسحق الخونة، هى نفسها التى عجلت بالمواجهة بينهم وبينه. والاجتماع الحاسم الذى دعا إليه الملك لسحق أعدائه، تحول إلى كارثة أصابته، وأحس الملك بالخيانة ولكنه تخيل أن الرسول هو الذى خانته، ولم يفكر قط فى إمكانية خيانة قائد حرسه. وحين ظهر الملك للجماهير النائرة فوجئت وتوقفت، بل وتراجعت، وداعب الأمل فى الخلاص فرعون وخاصة رجاله. وفى نفس اللحظة انطلق السهم القاتل، وتحلم رادوبيس بفارسها الظافر قادما

(٣٦) راجع الرواية فصل بنامون، ص ٩٨ وما بعدها.

إليها فلا تلتقى إلا بجنته. وحين تظن الملكة أن فرعون عاد إليها ولو جثة، يصر هو على لفظ أنفاسه في قصر حبيبته. وحين يظن بنامون أنه سيستأثر برادوبيس ويحملها شمالا إلى بلدته، يدخل عليها ليجدها جثة منتحرة بالسم الذي أحضره لها... الخ.

وحين تمثل الشخصية في رواية من الروايات قيمة مطلقة وكاملة تصبح شخصية مسطحة بلا أعماق ، وتفقد في الواقع كل خصوبة النفس الإنسانية وتنوعها، وتصبح نمطا متكررا. ويزيد من تسطح الشخصية وتقليديتها وتكررها وعموميتها أن المؤلف يسيطر عليها كاملة، يسيطر على أفعالها وأقوالها بل ومناجاتها لنفسها فهي لا تنطق إلا باسمه، ولا تحس إلا بما يمليه عليها، خاصة والمؤلف لا يتركها تتحدث بنفسها، ولكنه يتحدث باستمرار نيابة عنها.

٥

لا يتقدم نجيب محفوظ في إحساسه باللغة الروائية وطبيعتها النوعية الخاصة كثيرا في رواية رادوبيس عنه في رواية عبث الأقدار ومازال أسلوب المؤلف واقعا تحت أسر اللغة التقريرية المباشرة العامة والضبابية، أكثر من خضوعه للغة الروائية التي تصور وتجسد ، فتتفر من التعميم والمباشرة. وتتجه إلى التخصيص، بل والتخصيص الدقيق الذي يحاول الاحتفاظ لكل فعل في الرواية بخصوصيته التي يفرضها مع الشخصية، واللحظة الشعورية والنفسية التي يحدث فيها الفعل.

وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف في رواية رادوبيس، وإن كان يتعامل ظاهريا مع زمن خاص، ومكان خاص، إلا أنه جوهريا يتعامل مع مطلق زمان ومطلق مكان. وبرغم أن المؤلف مصر على أن زمن الرواية يقع في نهاية عصر الأسرة السادسة، ونهاية عصر الدولة القديمة، وأن مكانها هو مصر الفرعونية فإنه يعجز في الواقع عن الكشف عن الواقع الحضارى والنفسى للفترة التي يقدمها في روايته، وكل ما أراد تقديمه يمثل قصة حب رائعة روعة مطلقة، يمكن أن تقع في أى زمن وأى مكان مع تغيير الاسماء والمسميات. وهى قصة صالحة لفيلم سينمائي تجارى من النوع الذى يمكن تسميته «الحب أقوى من الموت» أو جنون الحب. ويصبح اختيار شخصية كشخصية فرعون

اختيارا له دلالاته المفهومة لبيان قوة هذا الحب المطلق وسيطرته وهل هناك دليل على عظمة هذا الحب وروعته من جانب فرعون من التضحية في سبيله بعرش مصر، بل وبحياة فرعون ذاتها.

وإذا كان فرعون قد ضحى بعرشه من أجل هذا الحب، فإن حبيته الغانية رادوييس، الملكة المتوجة على عرش القلوب، تضحى بعرشها أيضا، ثم بحياتها من أجل حبها. هذا الحب المطلق كما يصوره المؤلف يبدو خارجا من الصورة التقليدية المثالية والمطلقة للحب، كما يمثلها أصدق تمثيل شخصيات المحبين المجانين كمجنون ليلى. ويستحيل الحب بهذه الصورة إلى علاقة قاهرة ومسيطرة، تستغرق حياة البطل وكل نشاطه وفعله، في يقظته ونومه، ووعيه وحلمه، صحته ومرضه. بل إنماتبدو أقوى من القدر ومن الموت، ومن العقيدة، والوطن ومن كل شيء. ومثل هذا الحب يجرف أمامه كل شيء، ولا يقف عائق في سبيله، جنون لا يعترف بقيمة، ولا تمنعه تضحية، أو إحساس بالمسئولية. ومثل هذا المحب أنانى. يمكن في سبيل حبه أن يدوس على البشر جميعا، قاس على من يعترض سبيل هذا الحب، لا يقبل لوما ولا عتابا ولا اعتراضا من أحد مهما كان شأنه وتأثيره. ويمكن لهذا المحب أن يكون في تعامله مع الآخرين قاسيا مندفعًا، فإذا انتقل إلى مجال الحب أغرق الحب كل مشاعره وتناقضاته، ليتحول إلى نسمة رقيقة عذبة، فمثل هذا الحب أقوى وأعظم من كل تناقضات الشخصية بل وطبيعتها الانسانية، يذوب القلق والالم والملل على عتباته، بقوته وروعته يكتسح كل شيء.

مثل هذا النوع من الحب المثالى والمطلق هو الحب الذى يجمع بين رادوييس وفرعون. والمؤلف الذى يصور مثل هذا النوع من الحب ليس مطالبًا بتحديد خصوصية للموقف ولا للشخصية، وليس مطالبًا بالحديث عن نمو هذا الحب أو ضعفه لأن هذا الحب مكتمل من البداية، رائع دائما، لا مجال فيه للملل ولا سأم، ولو استمر كل أيام العمل ولياليه، بل كل لحظاته. والمؤلف لا يميل من ترديد أن هذا الحب جنون كامل لا يخضع لمنطق.

وليس على الروائى الذى يريد أن يصور مثل هذا النوع من الحب إلا أن يستعرض كل قصص الحب التى سمعها أو قرأ عنها من قبل، ويختار أروع ما فيها ثم

يلصقه بعلاقة الحب التي يصورها. وبهذه الصورة تصبح حكايته قمة الروعة في الحب في كل زمان ومكان. ويصبح أبطاله أروع العشاق جميعا في حبهم وتضحيتهم وألمهم وكثرة توجعهم أيضا. ولكن المأزق الحقيقي أن مثل هذه العلاقة المطلقة والكاملة من البداية المتمتعة بقوة الروعة تفرض على الروائي، أسلوبيا أن يكرر نفسه، وأن يدور، ويدور معه أبطاله، في حلقة مفرغة لا يملك القارئ - إزاءها - إلا الإحساس بالملل، بل والملل الشديد أيضا. والفقرة التي نختارها للدراسة في رواية رادوبيس عنونها «الحب» وتستغرق من ص ٨٢ إلى ص ٩٠ وهي دلالة واضحة على المأزق الذي يقع فيه روايى يتحدث عن مثل هذا الحب المطلق، وما يقع في أسلوبه من تكرار، ودوران للموقف حوله نفسه، وتعميم ضبابي وخطابي.

وتبدأ الفقرة بعد مقابلة فرعون الأولى مع رادوبيس، وقد ذهب إليها حاملا فردة صندها الذى ألقاه النسر بين يديه. وبعد خروجه من مخدع رادوبيس تحس أنه وإن ذهب بجسده، فانه في الحقيقة لم يخرج معنويا، «ارتد بصرها عن الباب الذى غيبه، فقالت وهى تنهد: «ذهب» ثم يؤكد لنا المؤلف أنه «في الحقيقة لم يذهب، لو كان ذهب حقا لما استولى عليها ذاك التخدير الغريب الذى جعلها بين النوم واليقظة، تذكر وتحلم، والصور تمر أمام مخيلتها في تزاخم وتسابق وجنون». وبعد أن وصف لنا المؤلف وضعية رادوبيس، وقرر حالتها، بدأ يعلق على هذه الوضعية الجديدة التى وجدت نفسها فيها، فالمؤلف يصف الفعل أولا ولا يصوره، ثم يعلق بنفسه على تقريره فيقول: «حق لها أن تسعد، لأنها بلغت منتهى المجد، وتسمنت ذروة البهاء، وتدوقت من أى العظمة ما لم تحلم به امرأة على الأرض زارها فرعون بذاته المعبودة، وسحرته بأنفاسها الذكية، وصاح بن يديها أن سوطا من اللهب يلهب قلبه الفتى، فتوجت بهيامه ملكة على عرش المجد والجمال. وحق لها أن تسعد.. على أنها كانت سعادة المجد! ومال رأسها قليلا فوق بصرها على فردة الصندل، فخفق قلبها وأدنت رأسها حتى مست شفتاها فارسه».

ويؤكد لنا المؤلف بعد تقريره عن وضعية رادوبيس، وبأسلوب مباشر، أن رادوبيس من حقها أن تسعد، ولم لا ألم تبلغ في وضعيتها الجديدة قمة القمم، وتتربع على عرش الجمال والسعادة، وتدخل عليها خادمتها لتحدث عن بالغ أسفها على رواد صالون

الغانية، الذين وجها بعد اعتذار رادوبيس عن مقابلتهم، وعن حزنها الشديد على الصالون الذي لم يشهد لأول مرة في تاريخه رقصا ولا غناء ولا حيا ولا ترد رادوبيس لأنها لا تزال تعيش قمة السعادة التي حدثت لها وتتأمل معجزة الليلة ومعجزة جمالها أيضا. ويعيد المؤلف تأكيد ماسبق ووصف به وضعية رادوبيس «ولازمت المرأة الصمت، ودخلت إلى مخدعها الجميل، وهرعت إلى مرآتها وألقت نظرة على صورتها، ثم ابتسمت بارتياح وغبطة، وقالت لنفسها «إذا كان ما حدث الليلة معجزة، فهذه الصورة معجزة أيضا، وغمرتها نشوة سعادة» فرادوبيس التي وصلت قمة القمم في السعادة والنشوة، تشعر بمعجزة جمالها، كما تشعر بالمعجزة التي حدثت لها، وتساءل خادمها إذا كانت تعرف زائرها الغريب، وترد الخادمة بأنها لا تعرف الشاب النبيل المليح الرهيب الجسور، المندفع مجلجلا كالريح، لقدميه وقع شديد، ولصوته لهجة الأمر، ولولا خوفها لقاتل أنه لا يخلو من جنون، وتكاد تصاب بالسكته حين يخبرها سيدتها بأنه فرعون. وتأمّر خادمتها بالخروج لتخلو إلى سعادتها، وتغلق الباب، وتتأمل جنوم الليل في مجئمة وأنوار المصابيح المعلقة بأغصان الأشجار في الحديقة (نرجو ألا تكون مصابيح كهربائية) وتذكر حياتها قبل أن تصبح غانية ببيجة، وتتوج ملكة على القلوب، وقضاء للانفس لا يرد، ونارا محرقة للفراش الذي يتساقط في لهيها، وكيف نشأت ، وردة ريفية حسناء وأول تجربة حب مرت بها ، ثم موت قلبها حتى تحولت إلى جسد بارد.

ويستمر المؤلف في وصف ذكرياتها، كما يخبرنا بأنها كانت لا تشعر بالوقت الذي يمر بها شأن كبار المحبين دائما ويقطع خلوتها من جديد اقتحام فرعون لحجرتها مرة ثانية، بعد أن ضاق باجتماع ثقيل مرهق فأجله للغد ليعود إلى حبه، ولتعلن له رادوبيس، أنها لا تستطيع أن تنام في مثل هذه الليلة ، لأن النوم لا يهتدى إلى أمثالها، يحسبها من فرط نور السعادة نهارا، ويعلن فرعون إذن احترقنا معا. ثم يعود المؤلف ليصف سعادة رادوبيس من جديد «لم تحس بهذه السعادة من قبل، ولم تعهد قلبها في مثل هذه اليقظة والحياة.. إنها تحترق».

ومع تكرار الحديث عن السعادة المطلقة التي وصلت قمة القمم وروعة الروعة، يتكرر الحديث بصيغة واحدة، ولغة واحدة أيضا عن الحب الذي بلغ أيضا قمة القمم،

وروعة الروعة. يخاطب فرعون رادوبيس بقوله «رادوبيس... ما أجمل هذا الإسم، فان له وقع الموسيقى في أذني، ومعنى الحب في قلبي، وهذا الحب شيء عجيب كيف يصرع رجلا تعمر لياليه الحسان من كل لون وطعم؟.. إنه حقا عجيب، ترى ما هو هذا الحب؟ إنه قلق معذب يسكن قلبي، وأنشودة إلهية ترتل في أسمى مكان من روحي، إنه حنين موجع، إنه، أنت حالة في كل آية من آيات الدنيا والنفس».

وطبيعي أن يكون إحساس رادوبيس بالحب نفس إحساس فرعون، ويصف المؤلف إحساس رادوبيس بقوله «إنها تبادل هذا الشعور، وتحس بصدقه. فقد تكلم ليصف قلبا، فوصف قلبين، إنها تسمع مثله الانشودة الإلهية، وتشاهد صورته في آيات الدنيا والنفس»، وقيم المؤلف أو يقيم فرعون علاقة الحب التي يخوضها بقوله «نعم يارادوبيس كانت الأقدار تنتظر ظهور النسر بأقننا لتسطر في لوحها أجمل قصة حب، وما أشك في أنه كبر على النسر أن يؤخر حيننا لأجل بعيد، وما ينبغي لنا بعد اليوم أن نفترق، فأجل ما في الدنيا أن نرى معا».

ويستغرق المؤلف ما بقى من الفقرة موضوع الدراسة في ترديد نفس النغمات عن الحب والسعادة والنشوة، وهي فقرات ستتكرر عشرات المرات على طول الرواية بصورة تدفع إلى السأم والملل. ومادام المؤلف قد اختار المباشرة والتعميم بدلا من التصوير والتخصيص، ومادام يلجأ إلى وصف البشر وعلاقاتهم بقمة القمم في الروعة مما يفقدهم خصوصيتهم، ويفقد كل تجربة من تجاربهم خصوصيتها فسيجد نفسه في نفس موقع الشاعر العربي حين أصبح أداة دعاية للارستقراطية الحاكمة، وأصبح مطالبا بأن يصف كل حاكم بأنه أعدل الناس جميعا وأكرم الناس جميعا وأشجعهم جميعا، فتحول شعره إلى صيغ تتكرر من قصيدة لأخرى، حتى تشابهت علينا قصائد الشعراء وشخصياتهم وشخصيات الخلفاء أيضا.

البَابُ الثَّالِثُ

الصَّلَاةُ بِالْوَقْعِ

الفصل الأول: كفاح طيبة ورسالة من مصر الفرعونية إلى مصر الجديدة

الفصل الثاني: القاهرة الجديدة

الفصل الأول

كفاح طيبة ورسالة من مصر الفرعونية إلى مصر الجديدة

١

نشعر قبل البدء في معالجة رواية كفاح طيبة أننا في حاجة ماسة إلى التوقف لحظة عند مصطلح «الواقعية» في الرواية لأنه تحول من مصطلح كاشف وموضح إلى مصطلح غامض وضبابي بل ومضلل أحياناً، وقد أمتدت مظلة هذا المصطلح لتشمل روايات ليس بينها وبين المصطلح أى علاقة ومنها روايات بوليسية، وجاسوسية وروايات المغامرات العاطفية، وروايات رعاة البقر وطرزان وكل ما اصطلح على تسميته برواية التسلية. كما أنه امتد ليشمل في أدبنا روايات رومانسية تسير على خطى عادة الكاميليا أو آلام فرتر أو بؤساء فيكتور هوجو، ونفيت من مجال هذا المصطلح روايات أخرى كان من حقها أن تدخل ضمن مجاله وفي دائرته.

ويرجع السبب الرئيسى في كل هذا الاضطراب والخلط إلى النظر إلى الرواية نظرة سطحية خارجية تعتمد «الموضوع» أساساً لتقسيم الرواية وتصنيفها، وهى تقيس موضوع الرواية «بعنوانها»، وتعتمد في فحص العنوان على مقياسين أحدهما مكان الرواية والثانى زمانها. فإذا كان مكان الرواية محدداً بالبيئة التى نعيش فيها وزمانها قريباً من زمننا، أصبحت الرواية «واقعية» وإلا فانها تنفى من مجال الرواية «الواقعية» إلى مجال آخر وتأخذ تسمية أخرى قد تكون التاريخية أو الرومانسية... الخ.

ونحن نأمل أن نستبدل بهذا التقسيم تقسيماً آخر لا يعتمد على عنوان الرواية، ولكنه ينظر إلى داخلها، ولا يعتمد على مقياس الزمان والمكان ولكنه يعتمد على وظيفة

الرواية وفنيتها. فإذا كتب الروائي عملاً يقصد به الهروب من الواقع، وأقامه على فعل وأشخاص لا يخضعون لمنطق الفعل البشرى ويتجاوزونه تجاوزاً كاملاً، فمثل هذه الرواية تعد رواية مسلية، مهما تغير موضوعها ابتداءً من أبعاد فترة في التاريخ، ومروراً بأى بقعة من البقاع، وانتهاءً بمصر المعاصرة. ولا يهمننا في هذا المجال ما يدعيه الروائي حتى لو زعم أن هذه الرواية قطعة من صميم الحياة أو أنها وقعت لأشخاص أحياء، أو أنه شاهد أحداثها بنفسه، فالفن لا يتعامل مع المستحيل، ولكنه يتعامل مع الممكن وقوعه.

وعلى نقيض المؤلف السابق قد يزعم فنان أنه يكتب روايته عن بلاد واق الواق أو عن بقعة متخيلة لا توجد على أرضنا، أو عن زمن لم يأت بعد، وقد يكتب رواية تدور أحداثها على القمر أو المريخ، ولكننا ونحن نواجه عمله، وبعد رفع خديعة العنوان أو أسماء الأماكن والشخصيات، قد نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام محاولة من أجرأ المحاولات لكشف العلاقات التي تتحكم في واقع ما، وتشير إلى مستقبله.

وقد يلجأ روائي آخر بالفعل إلى محاولة كشف العلاقات الإنسانية في واقع معين ولكنه لنقص في استعداده أو ثقافته، أو عمق إحساسه، لا ينجح في إدراك مبررات الفعل البشرى، ولا طبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع تأثراً وتأثيراً فيجعل بطل الرواية وحده نصف العالم، ويجعل مشكلته الفردية على تفاهتها نصف مشكلات الكون، وهو في مثل هذه الحالة لا يصور المشكلة ولكنه يستجدي بها، أو يخطب ويعظ. ومثل هذا الموقف يجعل بطل الرواية هو الوحيد الذى يسمع ويرى ويحس ويتألم في عالم من الصم العمى البكم الذين لا يعقلون. وتصبح علاقة الفرد بالبيئة في مثل هذا الموقف معتمدة على الثنائية المعروفة، وهى ثنائية الجزر والضحية، والصوت الذى يصيح في البرية، والسجين والسجان... الخ.

مثل هذا الموقف أقرب في تصوره للعلاقة بين الفرد والمجتمع إلى الموقف الرومانسى حيث تميل كفة الميزان ميلاً كاملاً في صالح طرف دون طرف، وبحيث ينال الغنم كله أحد أطراف المعادلة، ويقع الغرم كله على الطرف الآخر.

وعلى نقيض هذا الموقف تقع ما تسمى «بالواقعية الفرنسية» أو الواقعية النقدية،

لأنها تركز تركيزاً كاملاً على الوجه القبيح للإنسان، وعلى تشريح الجوانب المشوهة في نفسه، وتكاد تذهب إلى أن الشر يمثل طبيعة البشر، وأنهم لا يلجأون إلى فعل الخير إلا قسراً. مثل هذا الموقف ليس موقفاً متوازناً أيضاً، فهو يركز على جانب واحد من جوانب النفس الإنسانية ولكنه لا يرى الصورة كاملة، ويصبح الحكم على مثل هذه الروايات بأنها واقعية حكم ناقص، إن لم نقل. أنه مضلل أيضاً.

والرواية التي يصح أن تسمى في تصورنا بالرواية الواقعية، هي الرواية التي تستطيع الكشف عن العوامل الفاعلة في واقع اجتماعي معين، والتي تدرك أن الموقف الواقعي المتوازن هو الموقف الذي تقوم فيه علاقة جدلية ومستمرة بين الواقع وبين البشر الذين يعيشون فيه، وأن مشكلة فرد ما لا يمكن أن تحل وحدها، فكل مشكلة مهما بدت فردية هي في الحقيقة مشكلة اجتماعية، لا تخص صاحبها وحده، وأن هذا التفاعل المستمر بين الفرد والمجتمع يعني حركة تغيير مستمرة في الطرفين قائمة باستمرار ولا تتوقف قط.

على ضوء هذا التصور لمصطلح الواقعية يمكننا أن ندعى أن رواية مثل كفاح طيبة على صلة ما بالواقع، ولكننا لا يمكن أن ننظر إليها على أنها رواية واقعية. كما أن تسمية هذه الرواية بالرواية التاريخية «تصبح مضللة، لأنها تضعها في نفس السلة مع رواية عبث الأقدار»^(١). وفرق كبير بين رواية تقوم على إدراك الأهمية البالغة للفعل البشري وجدواه، ورواية أخرى تزعم بأسلوب ميثافيزيقي أن هذا الفعل عبثي وبلا جدوى.

والواقع أن رواية كفاح طيبة وإن كانت تتحدث عن فترة من تاريخ مصر القديم^(٢)، إلا أنها في حقيقتها لا تحاول تفسير تاريخ مصر القديم أو بعثه أكثر مما تحاول توجيه رسالة من الماضي للحاضر، هي دعوة للمصريين المعاصرين إلى التخلص من المحتلين والمستغلين، كما تخلصت مصر القديمة من الغزاة الهكسوس. فعلاقتها بمصر المعاصرة تتساوى في الأهمية إن لم تتفوق على علاقتها بمصر القديمة.

(١) تندب أغلب المراجع التي كتبت عن نجيب محفوظ إلى هذا الاتجاه.

(٢) روى نجيب محفوظ أن ما أوحى له بكتابة كفاح طيبة كان منظر مومياء الملك سكتنخ مشخنة بالجراح، وقد رأها في المتحف المصري، فسوره بطلاً شهيداً في ميدان القتال، نقلاً عن كتاب الرواية العربية المعاصرة، د. فاطمة موسى. الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٢، ص ٢٩

ولعل هذا هو السبب في أن هذه الرواية تحدد نقطة الحسم في تحويل هامين حدثا في تاينج نجيب محفوظ الثقافي والروائي. فهذه الرواية تشير إلى أن الفن بالنسبة لنجيب محفوظ قد أصبحت له رسالة. قبلا من حديثه عن العلاقة بين طبيعة الفنانين وطبيعة المرأة في رواية «عبث الأقدار»، وحديثه الغامض عن العلاقة بين الفن واللذة في رواية «رادوبيس»، بدأ يحس من خلال تجربته في «كفاح طيبة» أن دور الفن لا يقتصر على مجرد تقديم اللذة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى دور أكثر أهمية بكثير. وهذا مؤشر هام على حسمه للصراع بين الفلسفة والفن، وبدلا من تقسيم نفسه بين الفلسفة التي تقدم الحقيقة والفن الذي يقدم اللذة، أدرك أنه يستطيع أن يقوم بالعملين معا عندما يقدم أدبا جادا يتعامل مع البشر ولا يتعامل مع الأقدار وعبثها بالبشر.

أما التحول الثاني الذي حدث بعد «كفاح طيبة»، فهو تحول نجيب محفوظ من الروايات التي تتخذ التاريخ مجالا لها، إلى الروايات التي تتخذ الواقع مجالا لها. والمؤلف لا يميل من الحديث عن أن خطته من البداية كانت تهدف إلى كتابة أكثر من عشرين رواية عن تاريخ مصر^(٣) وأنه بعد كتابته لرواية كفاح طيبة وجد نفسه وقد تحول فجأة إلى الموضوعات الواقعية وهو يصير باستمرار على ذكر كلمة فجأة، والواقع أن هذا التحول يبدو من خلال رواية «كفاح طيبة» طبيعياً ومبرراً. ويبدو من كفاح طيبة أن المؤلف لا يقدم رسالة من الماضي للحاضر من خلال استقلال البيئتين، ولكنه فرض الحاضر على الماضي، بحيث أصبحت أفكار البطل القديم أحسن قريبة إلى أفكار لطفى السيد والقائلين بالقومية المصرية معه ومن بعده، المتحمسين لها ومنهم نجيب محفوظ، كما تجاوز المؤلف واقع مصر القديمة وأحسها وهكسوسها، وجعلها وجعل حكامها مجرد رمز نقى للخلاص، وللتضحية.

وتختلف رؤية الكاتب للفعل البشرى اختلافاً كبيراً بين روايتي «عبث الأقدار» و«رادوبيس» وبين رواية كفاح طيبة. فليس الجهد البشرى في رواية «كفاح طيبة» عبثاً لاجدوى منه لأن قوى غيبية ميتافيزيقية يحلو لها أن تتلاعب بالإنسان وتسخر من

(٣) يذهب نجيب محفوظ مذاهب مختلفة في تحديد عدد الروايات التاريخية التي كان قد خطط لها ثم أهلها، فمرة يذهب إلى أن عددها أكثر من عشرين، وفي حديث صبرى حافظ الذي سبقت الإشارة إليه يجعلها خمساً وثلاثين، وفي أحاديث أخرى يجعلها أربعين كما سبق أن أشرنا في التمهيد.

فعله، وتسوقه ضحية عاجزة إلى مصيره المفروض عليه منذ ميلاده، مهما حاول وكافح وبذل، وليس طبيعة داخلية فرضتها عليه هذه القوى منذ ميلاده، وقررت على أساسها مصيره ونهايته المعدة له سلفاً منذ ميلاده أيضاً، ولكن الفعل البشرى والجهد والإرادة والتضحية، لها قيمتها، وجدواها بل وجائزتها، أيضاً. ولعل هذا هو السبب الأساسى فى أن رواية كفاح طيبة لا تنتهى إلى مأساة معدة سلفاً ولكنها تنتهى بتحقيق النصر. فالفعل البشرى فعل مهذب لغاية، وبالهدف والإصرار وعدم الاستسلام لليأس والإعداد والصبر يمكن للإنسان أن يحقق الهدف والغاية من جهاده وكفاحه.

وقد اختار المؤلف للفعل البشرى فترة من تاريخ مصر القديمة هى فترة كفاح المصريين ضد الهكسوس، وكان الاختيار موقفاً بالنسبة للرسالة التى أراد توصيلها من الماضى إلى الحاضر. فقد اختار فترة الصراع بين المصريين والهكسوس، والمصريون محتلون مستضعفون محتقرون سمر الوجوه يعملون بالزراعة محبون للسلام والإنتاج والبناء، أما الهكسوس، فهم المحتلون الأقوياء المتكبرون البيض الوجوه، وهم برابرة محبون للحرب والخراب والتدمير.

ويمكن أن نضع المصريين المحدثين فى موقع المصريين القدماء، وأن نضع فى موضع الهكسوس المحتلين الانجليز أو الأرستقراطية التركية أوها معاً، خاصة أن الفترة التى كتبت فيها الرواية لم تكن فترة احتلال مباشر لمصر من الإنجليز، وكان المفكرون الذين يدينون بالقومية المصرية يكرهون الأرستقراطية التركية كراهية مساوية لكراهيتهم للإنجليز، بل إن كراهيتهم للأرستقراطية التركية قد تتفوق على كراهيتهم للإنجليز.

وجسد المؤلف كل القيم التى يريد من الشعب المصرى أن يتبناها فى الأسرة الفرعونية الحاكمة، التى أصبحت ممثلة لهذه القيم فى قمة صفاتها ونقائنها، وأضفى القيم المناقضة على المحتلين من الهكسوس، ويحدد أحسن الهدف من كفاحه وحربه فى وصية له لحاكم من حكام الجنوب فى صورة تبدو وكأنها خارجة من عباءة لطفى السيد وليس من لسان أحسن فرعون مصر^(٤).

(٤) يكرر نجيب محفوظ أن رواية «كفاح طيبة» قصد بها الحاضر لا الماضى، وأنه لم يكتب الرواية ليعيد بهت التاريخ القديم راجع حديثه

مع صبرى حافظ، وحديثه مع فاروق شوشه اللذين سبقتا الإشارة إليها.

واستدعى الملك الحاكم «هام» وقال له أمام حاشيته وقواده:

- اعلم أنى آليت على نفسى منذ اليوم الذى سعيت فيه إلى أرض مصر فى ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين، فليكن هذا شعارك فى حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهره من البيض فلن يحكمه بعد اليوم إلا مصرى، والأرض أرض فرعون والفلاحون نوابه فى استثمارها، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة، وله ما يفيض عن حاجتهم يتفقه فى الصالح العام، والمصريون متساوون أمام القانون لا يرفع الأخ منهم إلا فضله»^(٥).

وإذا كانت الفقرة السابقة تحدد سياسة فرعون الداخلية فإن جدته التى تشبه «ايزيس» وتجسد الكفاح والصبر، تتنبأ لابنه بامبراطورية واسعة خالية من أى تفرقة عنصرية أو لغوية أو دينية: «وقد شاء الرب القدير أن يحبوك - أنت الذى أذلت عدوه، وأعليت كلمته - بعطفه ورحمته، فرزقك بسلام، نورا لعينيك ووليا لعهدك، دعوته أمنحتب تبركاً بالرب المعبود، وقد تلقيته بيدى كما تلقيت أباه وجده وجد أبيه من قبل، وقلبي يحدثنى بأنه سيكون ولى عهد مملكة عظيمة متعددة الأجناس واللغات والأديان»^(٦).

ويصبح هدف المصريين القدماء محددًا فى الدفاع عن عزة المصريين القومية كما جاء على لسان ولى العهد كاموس فى بداية الرواية:

«مولاي... إن أبو فيس ينظر بعين الجشع إلى عزتنا القومية، ويأبى إلا أن يذل الجنوب كما أذل الشمال، ولكن الجنوب الذى لم يرض المذلة وعدوه فى أوج قوته لن يرضاها الآن»^(٧).

ولم يقتصر نجيب على تعصير أهداف كفاح مصر القديمة فقط، ولكنه فرض على هذا الكفاح أهدافه هو الخاصة التى يرى الكفاح ضرورة من أجلها، فهو يجعل شعار المصريين فى الكفاح «الكفاح ومصر وآمون»، مقابل شعار المصريين المحدثين فى

(٥) كفاح طيبة، ط ٢، لجنة النشر للجامعيين، ٢ ص ١٢٤-١٢٥.

(٦) الرواية ص ١٧٩-١٨٠.

(٧) المرجع السابق ص ١٢-١٣.

عصره، «الله، الملك، الوطن»، واستبدل شعار الكفاح بشعار الملك مع تعديل في الأولويات^(٨).

وكانت غاية أحسن من كفاحه الشاق المرير الذى لا يتوقف، أن يحقق لشعبه إلى جانب السلام الخلاص من الفقر والجهل والمرض، وهو الثالث المشهور في مصر المعاصرة. إلى جانب العزة والكرامة التى أضافها نجيب محفوظ لتذكرنا بالتاليث المشهور الذى كان يبحث عنه صابر فى «الطريق» ولم يجده قط، «وكان الملك يعمل مخلصاً مجاهدًا لا يعرف اليأس ولا التعب، وكانت غايته التى لا يتحول عنها أن يرد إلى قومه الذين اهتمصهم النذل والجوع والفقر والجهل، العزة والشعب والبرغد والعلم»^(٩).

وقد كللت جهود فرعون بالنجاح لأن رواية كفاح طيبة لم تكن دعوة للكفاح فقط ولكنها دعوة ضد اليأس، وكثير من شعاراتها يذكرنا بشعارات طرحت فى مجال مصر المعاصرة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، مثل «المعارك مستمرة»، وخسرنا معركة ولم نخسر الحرب. وبعد هزيمة ملك مصر سيكنترع ومقتله، يقول قائد جنده وهو يستعد لمعركة استشهاده مع جنده، «حييتم من جنود بواسل، والآن إصفوا إلى، لم يبق من جيشنا إلا أقله ولكننا سنخوض المعركة غداً على رؤوسهم حتى آخر رجل وسيكون من جراء قتالنا أن نعوق تقدم أبو فيس حتى تنهياً فرصة النجاة لأسرة سيكنترع. فمادام أفراد هذه الأسرة على قيد الحياة، فالحرب بيننا وبين الرعاة لن تنتهى، وإن سكنت فى الميادين إلى حين»^(١٠).

ولأن رسالة مصر القديمة إلى مصر الحديثة هى رسالة ضد اليأس بالدرجة الأولى، ونحن نتعامل فيها مع رمز ولا نتعامل مع واقع أو بشر، فإن هذه الرواية تكاد تكون الرواية الوحيدة للمؤلف التى ينجو فيها الإنسان من القهر، سواء أكان سبب هذا القهر قوة غيبية ميتافيزيقية كالقدر أو قوة اجتماعية أو نفسية أو قوة السلطة وأجهزتها.

(٨) الرواية ص ١٠٩.

(٩) المرجع السابق ص ١٧٥.

(١٠) الرواية ص ٣٨.

وكان يمكن لمثل هذه الرؤية أن تقدم عملاً روائياً متفوقاً، لو نظر المؤلف إلى البشر كبشر، ولكن تركيزه على الهدف جعل رؤيته رؤية ملحمية أكثر منها روائية، ركز المؤلف فيها على غاية البطل ورسالته أكثر من تركيزه على شخصيته وبشريته، وجعل شخصيته تجسيدا نقيا وصافيا لكل الفضائل في عصره وعصر المؤلف، وفرض على أعدائه الصورة المناقضة، بحيث أصبحنا من جديد في مواجهة الأبيض والأسود، الملائكة والشياطين، وبحيث تبدو رواية كفاح طيبة أقرب روايات نجيب محفوظ إلى السيرة الشعبية في بنائها ورسم شخصياتها.

وقد حاول المؤلف بقصة الغرام بين ابنة ملك الهكسوس وأحمس أن يخفف قليلا من هذه الألوان الفاقعة، وألا يجعل نصر أحمس نصراً كاملاً إلى هذه الدرجة، لأن النصر فرض عليه الحرمان من حبه، ولكن المحاولة لم تنجح، لأن هذه القصة تبدو هامشية ومفروضة على الرواية.

ومن العوامل البالغة الأهمية التي شابت رؤية المؤلف وامتزجت بها، وحالت بينها وبين تقديم عمل روائي جاد، وشوهت الرسالة التي حملتها إلى مصر الحديثة، أن الخلاص من الهكسوس يبدو في الرواية وكأنه رسالة الأسرة الحاكمة وحدها، بحيث تبدو هذه الأسرة وكأنها تحمل وحدها عبء الرسالة، وعبء تحقيقها أيضا فهي تجسد للرسالة ومحركها وروحها، تحيا الرسالة بحياتها وتموت بموتها، ويتحرك بحركتها بالدرجة الأولى طبقة النبلاء والأعيان، (ينبغي تذكر أصحاب المصلحة الحقيقية في فكر نطفى السيد)، وحتى هذه الطبقة الأخيرة لا تتحرك إلا بتحرك الأسرة وتهدأ بهدونها.

أما بقية الشعب فلا روح فيه ولا قدرة له على المقاومة، كتلة سلبية تعمل بغيرها لا بنفسها، وتقاوم لا بقوتها الذاتية، ولكن بقوة الأسرة الفرعونية؛ يعود أحمس إلى مصر في هيئة تاجر متنكر يسمى «اسفينيس» ويلتقى بسميه أحمس ابن قائد جده سيكننرع، ويعبر أحمس لإسفينيس التاجر عن رأيه في شعب مصر وعلاقته بالهكسوس فيقول:

«المصريون عبيد يلقي إليهم بالفتات ويضربون بالسياط، أما الملك والوزراء والقواد والقضاة والموظفون والملاك جميعاً فمن الرعاة. السلطان اليوم للبيض ذوى

اللقى القدرة، والمصريون عبيد في الأرض التي كانوا بالأمس أصحابها.

وكان اسفينيس يرمق أحمس في أثناء تدفقه بالكلام بعينين يلوح فيها الإعجاب والعطف، على حين ظل «لاتو» خافضا عينيه ليخفى تأثره، وسأله أسفينيس: وهل يوجد مثلك كثيرين يغضبون لهذه المظالم.

نعم ولكننا جميعا نكظم الغضب ونحتمل الاساءة شأن الضعيف الذى لاحيلة له، وإني لاتساءل أما لهذا الليل من آخر، فقد انقضت عشرة أعوام منذ رضى الرب الغاضب علينا أن يسقط التاج عن رأس مليكتنا الشهيد سيكنرع»^(١١)

وحين يجتمع اسفينيس التاجر مع جمع من سادة طيبة الذين يعيشون حياة الصيادين المنبوذة البائسة، على حين يستأثر بأرضهم الرعاة الملعونون، ويقص عليهم هدفه الحقيقى من التجارة مع الهكسوس، وهو بذل المال والرجوع بالحبوب وبالرجال في شكل عمال. يعلق سادات طيبة على هذا الخبر بمتل هذه الأقوال:

- رباه! ما هذا الصوت الجميل الذى يجيى في أنفسنا هامد الأمل.

وصاح هام قائلا: «ياإلهى.. إن الحياة تدب في مقبرة طيبة»^(١٢).

وحين يصل فرعون مصر كاموس على رأس جيش الخلاص إلى أرض جزيرة بيجة، يخرج إليهم (المصريين) أحمس إباناً فيستقبلونه وهم أشبه بحزمة من البلهاء منهم بأبناء مصر القديمة:

- حياكم الرب آمون، حامى المصريين وقاهر الرعاة.

فوقعت كلمة آمون من آذانهم موقعاً جميلاً ساحراً، وقد حرموا سماعها عشرة أعوام، وأضاء وجوههم نور الابتهاج فتساءل بعضهم:

هل أتيتم حقا لانقاذنا؟

فقال أحمس إباناً بصوت متهدج:

(١١) الرواية، ص ٧٦.

(١٢) المرجع ص ٨٩.

- لقد جئنا لانقاذكم وانقاذ مصر المستعبدة فأبشروا، ألا ترون هذه القوات الهائلة؟

انها جيش الخلاص، جيش مولانا الملك كاموس ابن مليكنا الشهيد سيكنترع، الذى جاء لتحرير شعبه واستعادة عرشه.

فنطق القوم باسم كاموس كالذاهلين، ثم غمرهم الفرح والحماس فهتفوا له طويلا، وجئا كثيرون يصلون للرب آمون المعبود، وسأل بعض الرجال أممس أبانا قائلين:

- هل انتهت عبوديتنا حقا؟ وهل نرد اليوم أحراراً، كما كنا قبل عشر سنوات؟ هل مضى زمن السوط والعصا وتعييننا بأننا فلاحون؟ فأهتاج أممس أبانا غضبا وقال بحق:

- ثقوا أن عهد الظلم والعبودية والسوط قد مضى إلى غير رجعة، وأنكم ستعيشون منذ الساعة أحراراً في كنف مولانا كاموس فرعون مصر الشرعى، وسترد اليكم أرضكم وبيوتكم، ويلقى بمن اغتصبوها هذا الدهر في غيابات السجون. فشمّل الفرح النفوس المعذبة، وانتظمتهم صلاة جامعة، تصاعد فيها الدعاء إلى آمون في السماء، وكاموس في الأرض^(١٣).

وأخيرا فقد ساعد على ضبايية الرؤية وسطحييتها ما سبق أن قدمناه من أن مصر القديمة لاتخاطب مصر الحديثة مع احتفاظ كل منها بخصوصيتها، ولكن الاثنتين تتداخلان، فيختلط الرمز بالواقع بصورة تفقد كلا منها خصوصيته، وتفرض الحاضر على الماضى بصورة متعسفة، بل وتضحى بها معاً من أجل الرسالة «الرمز».

تهدف الأحداث في رواية «كفاح طيبة» وتختصر بحيث تتجه كلها إلى هدف واحد، هو هدف تخليص مصر من غزو الهكسوس الجاتم على ترابها منذ ما يقرب من مائتي عام - كما تقول الرواية - ولئن كان عادياً أن البشر وهم في سعيهم لتحقيق أعظم الرسائل يظنون لسوء حظهم بشراً لا بد لهم أن يعيشوا وأن يحبوا وأن يكرهوا، وهم في ذلك كله يتنافسون ويختلفون في أفضل الوسائل لتحقيق الرسالة التي يريدون تحقيقها، ولأن الإنسان يحمل هذه الأمانة الثقيلة بهذه الطبيعة البشرية، فإنه يعيش حاملاً معه سر عظمته وسر مأساته أيضاً.

أما في رواية كفاح طيبة فالفعل البشري كله مختصر في فعل واحد هو الخلاص بالإعداد العسكري، أولاً ثم بالحرب ثانياً. فالخلاص من الاحتلال غاية الفعل ووسيلته أيضاً، ويزيد الفعل جفافاً وتحدد أن الفعل مركز في دائرة الأسرة الحاكمة وحدها، الإرادة إرادتها، والإعداد لها، أما الشعب فهو المادة الخام التي تحركها الأسرة الفرعونية، إذا تحركت وفعلت، دبت فيه الحياة، فإذا توقفت عن السفل أو غابت عن مسرح الأحداث، همدت قدرة الشعب على الحركة والفعل، وغرق في بحار اليأس مستسلماً للهزيمة والضباع.

ولأن الفعل في الرواية يتجه كلية إلى الفعل المرتبط بالأسرة الفرعونية، وهو فعل يعد للحرب أو يخوضها، فطبيعي أن تصبح الحركة في الرواية حركة خارجية، تمثل صداماً مروعا ومستمرّاً بين قوة الأسرة الفرعونية، وقوة الأعداء من الهكسوس. ولأن الحركة في الرواية حركة خارجية، أمكن للمؤلف أن يتحدث عن ثلاثة أجيال من الأسرة الفرعونية وعلى امتداد زمني طويل في جزء واحد. ولأن الرواية تتحدث عن ثلاثة أجيال بالنسبة للأسرة الفرعونية. وعن جيلين - على الأقل - من أجيال المصريين القدماء، فقد كان من الممكن مقارنتها بروايات الأجيال، ولكن مثل هذه المقارنة تبدو ظالمة من ناحية، وفي غير موضعها من ناحية أخرى.

فرواية الأجيال الفنية تعتمد إلى تجسيد التطور الاجتماعي لشعب من الشعوب، مركزة على التاريخ النفسى أكثر من تركيزها على مظاهر المدينة الخارجية، وهى لذلك

تركز على الحركة الداخلية والنفسية كما حاول نجيب نفسه في الثلاثية، أما كفاح طيبة فتركز على الحياة الخارجية وحدها. ولذلك فإن الرواية تكاد تنقسم إلى ثلاث روايات منفصلة لا يربطها الا رباط خارجي، هو الصراع ضد الهكسوس.

والمؤلف نفسه يشعر بأن روايته تمثل ثلاثة أجزاء منفصلة، وليس ثمة رابطة حتمية بين الأجزاء الثلاث، وهو لذلك يعطى كل جزء عنوانا مستقلا، فالرواية تحمل عناوين ثلاثة، العنوان الأول يسميه المؤلف «سيكنرع» أما العنوان الثاني فيسميه المؤلف بعد عشرة أعوام^(١٤)، أما العنوان الثالث فيسميه المؤلف «كفاح أممس»^(١٥) وهو لا يكتفى بهذا التقسيم الثلاثي ولكنه يبدأ ترقيم الفقرات من جديد، مع بداية كل قسم، وكأنه مؤلف يبدأ تقسيما جديداً لجزء من كتابه. والمؤلف يعطى كل جزء من أجزاء الرواية عدداً من الفقرات يتناسب مع أهميته من ناحية وحجم الحركة الخارجية فيه من ناحية أخرى.

فالجزء الأول مقسم إلى خمس عشرة فقرة، أما الجزء الثاني فيقدمه المؤلف في أربع عشرة فقرة، أما الجزء الثالث فيضم عدداً من الفقرات يزيد على عدد الفقرات في الجزأين الأول والثاني معاً، إذ تبلغ عدد فقراته اثنتين وثلاثين فقرة. ولا يمثل الانتقال بين الفقرات تحولا في مجرى الحدث، أو تغيراً في طبيعة الشخصيات، ولكن يمثل مجرد امتداد للحدث في الزمان أو المكان. والحدث على هذه الصورة يمثل تتابعا زمنيا تاريخيا لا تربطه حتمية داخلية، ولكنه يقع بصورة آلية أشبه بتسجيل حوادث التاريخ بقلم مؤرخ لا يملك موقفا فكريا واضحا.

وتمثل الحكايات الثلاث ثلاثة مواقف منفصلة ومتميزة، أما الأولى منها فتمثل الهزيمة التي أصابت حاكم الجنوب «سيكنرع» وتراجع أسرة الحاكم إلى المنفى في بلاد النوبة. أما الحكاية الثانية وعنوانها بعد عشرة أعوام فتمثل مرحلة الإعداد الصابر الصامت التي يقوم بها الملك كاموس في منفاه، وهو يعد جيشه ويدربه ويستقدم الرجال من مصر تحت ستار التجارة، ويشارك في الإعداد ولي العهد أممس الذي قاد متنكرا أول قافلة لاستجلاب الرجال من مصر إلى بلاد النوبة، أما القسم الثالث فيمثل

(١٤) الرواية ص ٥٤.

(١٥) المرجع ص ١١٠.

مرحلة الخلاص ولم يحضر الملك كاموس إلا بدايتها، وأما الإنجاز الحقيقي فيها فكان من عمل ولي العهد «أحمس». وتبدأ الفقرة الأولى في الرواية بسفينة تحمل حجاب «أبوفيس» ملك الرعاة تتهادى على صفحة النيل متجهة إلى «طيبة» عاصمة حاكم الجنوب، وقد اعتاد حكام الجنوب على مثل هذه السفينة التي تأتي وتعود محملة بالذهب الذي يؤديه الجنوب مرغما كجزية حتى يتم للملك إعداد جيش قوى يرد به كيد الطغاة، ولكن السفينة هذه المرة لا تريد ذهب الجنوب، ولكنها تريد الجنوب كله. فملك الرعاة يطلب ثلاثة مطالب تمثل تحديا لكل مقدسات الجنوب، وهي بصرف النظر عن سخافتها ولا منطقية بعضها، يعد قبولها تسليبا كاملا بكل ما بقى للجنوب من مظاهر الاستقلال، فهو يطلب من أهل الجنوب التخلي عن دينهم بإقامة معبد للاله ست بجانب آمون، ويطلب من فرعون ألا يضع على رأسه تاج الجنوب، وإنما يضع نفسه في موضع التابع للملك الرعاة، أما المطلب الثالث وهو أكثر المطالب سخافة وأسطورية، فهو ذبح أفراس الجنوب المقدسة لأن خوارها يسبب الإزعاج للملك الرعاة في الشمال ويمرضه، وطبيعي أن يرفض «سيكنرع» هذه المطالب ويتحرك للحرب رغم أن جيشه لم يستكمل عدته بعد، وتنشب الحرب، ويقتل فرعون، وهزم جيشه، بعد ملحمة كفاح بطولية ورائعة. وتفر أسرته إلى المنفى في النوبة، وينتهي الجزء الأول نهاية طبيعية بقول المؤلف محتما حكايته: «وشربت طيبة الكأس حتى ثمانتها، فحمل الوزراء والقضاة مفاتيحها وذهبوا بها إلى أبو فيس وسجدوا له، وفتحت طيبة أبوابها ودخلها أبو فيس على رأس جيوشه الغازية الظافرة.

وفي ذلك اليوم أهدر الملك دماء أسرة حاكم طيبة، وأمر بإغلاق الحدود بين مصر والنوبة، ثم احتفل بالنصر احتفالا عظيما، اشتركت فيه الجيوش جميعا، وقسم الأرض والأموال بين رجاله، فصار الجنوب ملك يده أرضا ورجالا^(١٦).

ويبدأ القسم الثاني من الرواية بمنظر الفجر يكافح الظلام. ومجموعة من السفن تنحدر على صفحة النيل لأنها قادمة هذه المرة من الجنوب إلى الشمال، وهي تحمل ولي العهد أحمس متخفيا في ثياب التجار ليقدم الذهب والجوهر للهكسوس، على أمل أن

يعود بسفنه محملة بالحبوب والرجال في شكل بحارة، ليتحولوا في النوبة إلى جنود لجيش الخلاص.

ويختتم المؤلف هذا الجزء بوصول الرجال إلى النوبة فيقيم الملك مأدبة لهم، «ثم دعا الملك القادمين إلى وليمة غداء فأكلوا هنيئاً وشربوا مريئاً، ثم مضوا جميعاً يفكرون في الغد القريب والغد البعيد، وباتت نباتاً لأول مرة منذ عشرة أعوام فرحة مستبشرة يعمر قلبها الأمل»^(١٧).

وعلى هذه الصورة تبدأ الحكاية الأولى بسفينة تحمل النذير، وتنتهى باحتفال، وتبدأ الحكاية الثانية بسفينة قادمة من الجنوب تحمل البشرى وتنتهى بمأدبة أيضاً.

أما القسم الثالث فيبدأ بوصف الجهود الرائعة التي تبذل لإعداد جيش الخلاص وخاصة ما يتصل بالعربات الحربية التي كان نقصها سبباً في الهزيمة الأولى. ويشترك في إعداد جيش الخلاص المصريون جميعاً بما فيهم الأسرة الفرعونية نفسها، ثم يخصص الجزء الثاني منه لمسيرة جيش الخلاص بدءاً من جنوب مصر حتى شمالها الشرقي، ويتتابع مرور البلاد بلداً بلداً، والمعارك معركة معركة، وليس ثمة رابطة تربط أجزاء هذا الجزء إلا هذه الرابطة الخارجية، التي تتمثل في تتابع البلاد بلداً بلداً والمعارك معركة معركة، في سلسلة طويلة متكررة ومتشابهة حتى المعركة الأخيرة.

وقد حاول المؤلف ابتداءً من الحكاية الثانية ربط الحكاية الثانية والثالثة برباط أعمق، يتمثل في قصة حب «الأميرة أمنيريس» ابنة ملك الهكسوس الوحيدة وأحمس، حتى تحدث صلة مباشرة بين معسكر فرعون ومعسكر ملك الهكسوس، ولكن هذه العلاقة خضعت أيضاً لاغراض المؤلف حيث سخرها أولاً، لحماية أحمس حين دخل مصر متنكراً، وسخرها ثانياً لمحاورات طويلة، أو ما يشبه المناظرة بين فرعون والأميرة، يتعصب كل جانب فيها لقومه ويتحدث عن مزاياهم، وأخيراً أتخذها، المؤلف كسحابة تظلل انتصار أحمس الإلهي، لكن يخفف بعض الشيء من لونه الفاقع، ويطنبه بطابع بشري، وحتى لا تغلو شخصية من شخصياته في جميع الروايات من مظهر ما من مظاهر القهر والبؤس، وليبين لنا مسؤولية الملوك وثقل الامانة المفروضة عليهم،

(١٧) الرواية ص ١٠٩، ويلاحظ ارتباط صورة الاستقبال والمأدبة بصورتها في السيرة الشعبية.

«فضمها إلى صدره وألصق خده بخدها كأنه يخال أن التصاقها يبئس منهما شبح الفراق المائل أمامها، وكان يكبر عليه أن يكتشف حبه ويودعه الوداع الأخير في ساعة واحدة، وطرق كل سبيل من الفكر يبغى حلا فاعترضه اليأس والقهر، وكانت غاية سعيه أن يشد حولها ذراعيه، وأحس كل منهما أنه آن ينفصلا، ولكن لم يحرك أحدهما ساكنا فلبثا كشيء واحد»^(١٨).

وبرغم أن الرابطة التي تربط أجزاء رواية «كفاح طيبة» رابطة خارجية وميكانيكية، إلا أن المؤلف الذي تقوم روايته كلها على احترام الجهد والإرادة البشرية والعزيمة الصادقة، نجح في تخلص أحداثه الجزئية من الاعتماد على المظاهر الغيبية في تحديد مصائر البشر، وهى الظاهرة التي برزت بوضوح في عبث الأقدار وخفت حدتها نسبيا في «رادوبيس»، فالفعل البشرى منطقي في كفاح طيبة ويتفق وقدرات البشر وإمكانياتهم، وحتى المصادفات التي تحدث تبدو منطقية ومقبولة وتقع في حدود الممكن، فليس غريبا أن يقتل سيكننرع وهو في مواجهة بطل من أبطال الهكسوس، لأن سهما استقر في ساعده^(١٩)، في نفس اللحظة التي رفع فيها سيفه في مواجهة خصمه، كما أنه من المقبول أيضا أن يقتل ابنه «كاموس» وهو يتفقد ميدان المعركة بعد انتصاره على يد جندي عدو تظاهر بأنه مقتول واستلقى بين الجثث... الخ^(٢٠).

ولا تخلو الأحداث في رواية كفاح طيبة من الظاهرتين البارزتين اللتين سبقت الإشارة إليهما، في عبث الأقدار ورادوبيس واللتين تساعدان أحيانا على بطء الحركة وضعفها، وهما ظاهرتا الحرص على التفاصيل الدقيقة والخروج إلى مناقشات وعظمية جانبية، فالجيش المتحرك إلى ميدان القتال يكاد المؤلف يصفه بنفس الأوصاف التي كان يصف بها قافلة الصيد أو الاحتفال بعيد النبل في الروايتين السابقتين:

«وتحرك الجيش قبيل الفجر يسبقه إلى أهدافه قوة الكشافة، وتتقدمه فرقة العجلات المكونة من مائتي عجلة على رأسها فرعون، وتتبعها فرقة الرماح، ثم فرقة

(١٨) الرواية ص ١٨٦.

(١٩) المرجع ص ٣٥.

(٢٠) المرجع السابق ص ١٢٢.

القسي والنبال ثم فرقة الأسلحة الصغيرة، وعربات المؤن والسلاح والخيام»^(٢١).

ومن أغرب الأمثلة على عناية المؤلف الشديدة بالتفاصيل وصفه لمقابلة سيكنترع لأمه الملكة الكبيرة «الرمز» لا ستشارتها في مطالب ملك الهكسوس. وطبعي أن الملك متوتر للغاية، والموقف كله بالغ الحرج، ولكن المؤلف حريص على وصف جلوسه وكيفية هذا الجلوس على هذه الصورة: «ذكرت ذلك (الأم) وهي تنتظر الملك فلما جاء وزوجته بسطت لهما ذراعيها النحيلتين فقبلا يديها وجلس الملك إلى يمينها والملكة إلى شمالها فسألت ابنها وهي تبتسم ابتسامة رقيقة»^(٢٢).

ولا يملك الانسان نفسه من التساؤل هل يمكن أن ينهار الوجود لو جلس الملك إلى اليسار وزوجته إلى اليمين في مثل هذا الموقف. وفي نهاية المقابلة يتكرر نفس الموقف مرة أخرى: «وابتهج سيكنترع وتألق بالنور وجهه، وهوى على رأس توتشيري فقبل جبينها، وقبلت خده الأيسر، وقبلت خد أحتوبي الأمين وباركتها معاً، فعادا من لدها سعيدين مغتطين»^(٢٣).

أما الموضوعات الجانبية التي يفرضها المؤلف لتقديم أفكاره هو، فتتمثل بوضوح في مناقشات الأميرة وفرعون الطويلة والمتكررة، والتي تتحول إلى مناظرة يتبنى فيها «أحمس الدفاع عن المصريين وعظمتهم، متحدثا عن بربرية الهكسوس وتخلفهم وتأخذ حبيبته الهكسوسية الموقف النقيض»^(٢٤).

٣

يتميز عنصرا الزمان والمكان في رواية «كفاح طيبة» بظاهرتين بارزتين ظهرتتا في روايات نجيب محفوظ التاريخية، وتبلورتا وتحددتا بصورة أكبر في رواية «كفاح طيبة» الظاهرة الأولى أننا نتعامل في الرواية مع زمان مطلق ومكان مطلق وبتعبير آخر أنها

(٢١) الرواية ص ٢٨

(٢٢) المرجع ص ١٦

(٢٣) المرجع السابق ص ١٨

(٢٤) راجع الرواية ص ١٥٦ وما بعدها ص ١٦٢ وما بعدها، ص ١٦٦ وما بعدها.

بلا خصوصية، أما الظاهرة الثانية فتمثل في أنها غالباً عاملان حياديان لا يوظفان لخلق خلفية للحدث، ولا يؤثران على طبيعة الشخصية.

وانتقالات المؤلف بين الفقرات في هذه الحالة لا تمثل الانتقال من موقف إلى موقف ولا من حالة شعورية إلى حالة شعورية أخرى ولكنها تمثل مجرد تتابع هذه الأزمنة والأمكنة دون ضرورة ماسة، وربما دفع المؤلف إلى الانتقال بمجرد رغبته في تساوى حجم الفقرات أو عددها، وتمثل الفقرة الأولى من الرواية وصول رسول الهكسوس إلى طيبة في سفينته، وتبدأ الفقرة رقم (٢) على هذه الصورة «ومضت ساعة من الزمن» وهذه الساعة تمثل الفارق المفترض بين وصول الرسول واستدعائه لمقابلة فرعون. وتبدأ الفقرة الثالثة بشكل تعسفى لادلالة له. «وأرسل الملك في طلب ولى عهده الأمير كاموس» وذلك بعد انصراف رسول الهكسوس، وتمثل الفقرة الرابعة مجرد تغيير في المكان: «وتوجه الملك إلى جناح الملكة أحتوبى»، وتبدأ الفقرة الخامسة على هذه الصورة: «وأعلن الرسول خيان أن سيكنرع سيستقبله غداة غد»، وتبدو الفقرات جميعاً موصولة بحرف العطف دلالة على كونها موقفاً واحداً وأنه ليس ثمة ضرورة فنية تبرر هذا الانتقال ولا يكتفى نجيب محفوظ بتحييد عنصرى الزمان والمكان كعاملين فاعلين ومؤثرين في الرواية، يحكمان حركة الأحداث، ويؤثران على الطابع الخارجى والداخلى للشخصية، ولكن الأزمنة والامكنة تتداخل بحيث تفقد هويتها ودلالاتها ونصبح في رواية «كفاح طيبة» وكأننا نتعامل مع مطلق اسمه «مصر»، تختلط فيه ملامح مصر الفرعونية بلامح مصر الإسلامية، بلامح مصر المعاصرة.

ويبدو موقف الكاتب في تعامله مع الزمان والمكان أقرب ما يكون إلى موقف مؤلف السيرة الشعبية الذى تنتفى لديه الحدود بين الازمنة والأمكنة، فسيف بن ذى يزن الذى عاش قبل الإسلام بمدة قصيرة يصبح مسؤولاً في السيرة عن جريان نهر النيل إلى مصر من الحبشة، ومسؤولاً بالتالى عن وجود مصر في قلب الصحراء وهو أقرب إلى الإسلام حتى من المسلمين الذين عاصروا الاسلام وعاشوا في ظله.

ويبدو نجيب محفوظ في وصفه لمنظر ريف مصر وكأنه يصف منظرًا واحدًا لا يتغير،

يقول في بداية روايته، « كانت السفينة تصعد في النهر المقدس، ويشق مقدمها المتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجلييلة، يحث بعضها بعضاً منذ القدم كأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان، بين شاطئين انتشرت على أديمها القرى، وانطلق النخيل جماعات ووحداً، وترامت الخضرة شرقاً وغرباً، وكانت الشمس تعلى كبد السماء.. الخ».

هذا الوصف لأنه عام وغير دقيق يصلح لوصف المنظر الذى تمر به كل سفينة منذ خلق الله النيل والقرى التى تقوم على جانبيه، حتى الآن. وإذا أضيف إلى ذلك أنه غير موظف لأن السفينة تحمل لهم نذير الشؤم والدمار، بجانب أنه يكاد يكون منقولاً بنصه مع بعض الزينة اللفظية من كتاب مصر القديمة الذى ترجمه المؤلف^(٢٥)، أدركنا إلى أى حد كانت البيئة المكانية ثابتة من ناحية ومطلقة بمعنى صلاحيتها لكل زمان من ناحية أخرى.

فإذا انتقلنا إلى وصف المعارك الحربية - وما أكثرها في «كفاح طيبة» - فسنجد أن خبرة المؤلف بهذا الوصف تبدو سطحية إلى أقصى حد، وستجد أنك أمام مجموعة من الأوصاف المكررة عن عزيف القسي والرماح والأرض التى تزلزل زلزالاً شديداً، والجنود التى تتساقط كأوراق الخريف، وهى بأسرها أوصاف خارجة من عباءة الشاعر الشعبى التى كانت ثقافة نجيب العسكرية لا تتعداها. يصف نجيب إحدى مواقعه الحربية فى الرواية بقوله:

«وكان يقود العجلات ضباط قداماء يعرفون المدينة ومواقعها، فوجهوا العجلات نحو الثكنات، ومراكز الشرطة وتبعتها قوات المشاة شاكية السلاح، فأوقعوا بالعدو مذبحه سالت فيها الدماء أنهاراً، واستطاع الرعاة أن يقاتلوا فى بعض المواقع فدافعوا عن أنفسهم دفاع اليأس، وتساقطوا كأوراق الخريف هبت عليها ريح عاصفة.

وكانت المفاجأة عاملاً فاصلاً فى المعركة، قصر مدتها وكثر صرعاها من الرعاة فما ارتفعت الشمس فى الأفق وأرسلت نورها إلى المدينة. حتى رثيت جموع الغزاة وهى

(٢٥) راجع هذه الصورة وغيرها من الصور المتأثرة بالكتاب المترجم فى كتاب مصر القديمة تأليف جيمس بيكى، ترجمة نجيب محفوظ وفى

فصل بعنوان «يوم فى طيبة» ص ٧ وما بعدها القاهرة ١٩٣٢.

تحتل الثكنات والقصور وتسوق الأسرى، وشوهدت الجثث وهي ملقاة من الثكنات وأقيية القصور وقد سالت دماؤها...

وأحصى القواد للملك ما غنموه من العجلات والسلاح والجياد فإذا هي شيء عظيم»^(٢٦).

وإذا رفعت اسم الرعاة من هذا الوصف، فستجد أنه صالح لوصف أى معركة أخرى في الزمان القديم، وأنه لا يختلف عن تعميم وصف الشاعر الشعبي لمعاركه، كما أنه لا يختلف أيضاً في عموميته عن وصف نجيب للمعركة التالية في كفاح طيبة.

«وغدا الجيشان لا يفصل بينهما سوى ميدان فسيح، وكان الرعاة رجال حرب وجلاد ذوى بأس ومقدرة، وكانوا يستهينون بالمصريين استهانة متأصلة، فبدءوهم بالهجوم وهم يجهلون قوتهم، وأرسلوا عليهم فرقة العجلات المكونة من مائة عجلة حربية وأصدر كاموس أمره بالهجوم، فاندفعت قوات من العجلات تزيد على ثلاثمائة، وأطبقت على قوة العدو، فثار النقع وصهلت الخيل وعزفت القسي ودار قتال عنيف، وعزم الأمير أمحمس على أن يقضى على العدو القضاء المبرم، فاندفع بمائتي عجلة جديدة على قوات المشاه التي تنتظر معركة العجلات أمام أبواب أمبوس وتبعته قوات من فرقة القسي وأخرى من حملة الرماح وانقضت العجلات على المشاه فاخترقت صفوفهم، وألقت فيها الاضطراب والفرع وانهالت عليهم السهام كالمنطر فتشتت شملهم بين جريح وقتيل وهارب، فتلقته قوات المشاه المهاجمة في كثرة لا تقاوم وقضت عليهم القضاء الأخير، وذهل العدو الذي لم يكن يتوقع أن يلقى قوات بهذا العدد، وانهارت قواته سريعاً وتساقط فرسانه، وحطمت عجلاته...

ثم نزل الملك عن عجلته وتبعه رجاله، وسار خطى حتى صار وسط جثث الرعاة، وألقى عليها نظرة وقد انبجست منها الدماء، فخضبت جلدها الأبيض ومزقتها السهام ثم الرماح، ثم قال: لا تظنوا هذه الدماء دماء أعدائنا، بل هي دماء قومنا التي امتصوها وتركوهم يتضورون جوعاً»^(٢٧).

(٢٦) الرواية، ص ١١٨-١١٩.

(٢٧) المرجع، ص ١٢٠-١٢١، ويمكن مراجعة أوصاف المواقع أخرى في الرواية ومن أثلنتها وصف الموقعة ص ١٢٧ وغيرها.

وإذا أعدنا ترتيب الفقرة سنجد أنفسنا أمام صورة وحيدة للمعركة تتكرر مع إعادة ترتيب فقراتها، وهي لا تصور معركة على التحديد ولكنها تجمع كل الأوصاف العامة لمعركة ما في مكان ما.

على هذه الصورة يبدو موقف المؤلف وهو يصف البيئة المادية، فإذا انتقل إلى وصف المظاهر النفسية، وجدنا أنفسنا أمام صورة أكثر عمومية تختلط فيها أيضاً مصر القديمة بمصر الإسلامية بمصر المعاصرة بغيرها من البلدان، وإن كان لمصر الإسلامية ومصر المعاصرة قصب السبق في السيطرة على هذه المظاهر الفكرية والنفسية، ويختلط بكل ذلك آراء المؤلف الخاصة وموقفه الشخصي من الحرب والسلام، وهذا الخليط الذي لا خصوصية له يصلح لكل شعب من الشعوب السمر، يسعى لتخليص نفسه من مستعمر أبيض الوجه في أي زمان وأي مكان.

وقد سبق أن أشرنا إلى الأفكار التي جعل المؤلف قدماء المصريين يتحدثون عنها، والتي تبدو قريبة من أفكار لطفى السيد أكثر من قربها من أفكار قدماء المصريين، ومثل هذه المواقف منتشرة على طول الرواية إلى جانب المظاهر الأخرى التي سنلقى بعض الضوء عليها في هذا المجال؛ وحين يتحدث المؤلف عن أفكار «أحمس» عن الحرب والسلام ينطق بأحمس بلغة معاصرة، أقرب إلى لغة عصرنا منها إلى عصره فيقول: «اليوم تنتهى الحرب فيجب أن تغمد سيوفنا، ولكن الكفاح لم ينته أبداً، وصدقوني أن السلام أكبر من الحرب حاجة إلى يقظة النفوس وتوثب العزائم، فاعيروني قلوبكم لنبعث مصر بعثاً جديداً»^(٢٨).

ويدعو فرعون مصر سكتنرع ربه آمون دعاء أقرب إلى الروح الإسلامية منه إلى روح مصر الفرعونية، «أيها الرب المعبود، رب طيبة المجيدة، ورب أبواب النيل، هبني من لدنك رحمة وقوة، فأني اليوم أتعرض لتبعة خطيرة إن لم تشدد فيها أزرى عييت دونها، هي الدفاع عن طيبه، وقاتل عدوك وعدونا الذي سقط علينا من صحراء الشمال في جموع همجية خربت ديارنا وأذلت أعناق قومنا وأغلقت أبواب معابذك واغتصبت عرشنا. هبني معونتك أصد جيوشهم وأطارد فلولهم وأطهر الوادى من قوتهم الغاشم فلا يحكمه إلا أبناؤك السمر ولا يذكر فيه إلا اسمك»^(٢٩).

(٢٨) المرجع، ص ١٨٨.

(٢٩) الرواية ص ٢١.

وحين يدعو فرعون ربه قبل المعركة وهو يشعر بأنه أقل عددا رعدة من عدوه، يدعوه بدعاء شبيه بدعاء الرسول لربه قبل غزوة بدر: «أيها الرب المعبود أقض لنا بالغلبة على هذه العقبة، وانصر أبناءك المؤمنين، فلئن اتخذهم اليوم لن يذكر اسمك في مشواك المكرم وتغلق أبواب معبدك المطهر»^(٣٠).

وحين يحيى شعب مصر ملكه ويهتف له، يهلل ويكبر، وهى صيحة الحرب عند المسلمين من بدء الإسلام وحتى الآن: «فسرت في نفوس القوم موجه من الحماس والفرح، ولوحوا للملكهم بأيديهم وهللوا له وكبروا، فابتسم سيكنترع إليهم ولوح لهم بصولجانه»^(٣١).

ولا يكف المؤلف على طول الرواية عن ترديد الأفكار التي كان يرددتها الأتراك عن المصريين في التاريخ الحديث، من أنهم عبيد وفلاحون، ولا تصلح ظهورهم إلا للسطو، ونحن نكتفى من حديث الهكسوس عن المصريين بمثال واحد، قاله قائد من الهكسوس في حضرة ملكهم، «الحق يامولاتي أن الفلاحين لا يقوون على شيء ولكنه الذهب وسحره، وقد صدق من قال أنك إذا رغبت في أن تنتفع بالفلاح فافقره ثم اضربه بالسوط»^(٣٢).

ويحسم فرعون المشكلة في مساجلة من مساجلاته التي لاتنتهي مع حبيبته الأميرة ابنة ملك الهكسوس، «وجن جنون الملك وغلبه الغضب على أمره فصاح بها:

- من العبيد ومن السادة؟ إنك لاتدركين شيئا أيتها الفتاة المغرورة لأنك ولدت بين أحضان هذا الوادى الذى يوحى بالمجد والعزة، ولو تأخر مولدك (يعنى لو تقدم) قرنا من الزمان لولدت في أقصى صحارى الشمال الباردة، ولما سمعت من يقول لك أميرة أو يدعو أباك ملكا، ومن تلك الصحارى جاء قومك فاغتصبوا سيادة وادينا، وجعلوا أعزته أدلة، ثم قالوا جهلا وغرورا إنهم أمراء وإنما فلاحون عبيد، وإنهم بيض وإنما سمر، اليوم يأخذ العدل مجراه فيرد السيد إلى سيادته وينقلب العبد إلى عبوديته،

(٣٠) المرجع ص ٣٢.

(٣١) الرواية ص ٢١.

(٣٢) الرواية ص ٨١.

ويصير البياض سمة الضارين في الصحارى الباردة، والسمة شعار سادة مصر
المطهرين بنور الشمس»^(٢٣).

٤

نقسم الشخصيات في رواية «كفاح طيبة إلى معسكرين نقيضين في كل شيء،
ولا سبيل إلى اللقاء بينها إلا في ميدان القتال، ويبدأ التناقض بينها من لون البشرة
وطبيعة القوام، مرورا بكل الصفات الأخلاقية والمعنوية وانتهاء بمقارعة السيوف في
الحرب.

وتجسد الأسرة الفرعونية المثل العليا المصرية جسدياً ونفسياً، لا في مصر القديمة
وحدها ولكن في مصر على طول العصور، وقد اختصرت حياة الأسرة المالكة وتركزت
على تحقيق الخلاص للوطن، فحياتها وفعالها على طول الرواية فناء كامل من أجل هذه
الرسالة أما أقوالها والأوصاف التي يصفها بها المؤلف، فهي خلاصة مثالية للصفات التي
ينبغي أن يتصف بها حاكم مصر في أي زمان على طول تاريخها بل هي الصفات المثالية
لأي حاكم في أي زمان ومكان، وهي الصفات المثالية للإنسان الذي أنقذ روحه في
رؤية نجيب محفوظ، والتي أشرنا إليها في التمهيد.

وبرغم أن الكفاح من أجل الخلاص قد أمتد على تاريخ ثلاثة من الملوك، أولهم
الملك الشهيد «سيكنترع» وثانيهم الملك كاموس الذي أعد جيش الخلاص في النوبة،
وقتل بالخدعة بعد أول معركة من معارك هذا الجيش، ليحمل الراية من بعده أحس
مكملا لرسالته، فان الشخصيات الثلاث تتشابه تشابها كاملا ابتداء من الملامح
الجسدية وانتهاء بالصفات المعنوية، ومادام الملوك الثلاثة يمثلون قمم المثل العليا
ويرمزون إلى الخلاص، فكيف يمكن أن يختلفوا؟

وتعتبر الملكة الأم توتشيري أم الملك الشهيد سيكنترع التجسيد الروحي الحي
لكل صفات الأسرة الفرعونية، بما تتصف به من شجاعة وصلابة وجد. كما تعبر

(٢٣) المرجع، ص ١٥٧، وراجع المرجع أيضا ص ١٧١.

بحياتها الطويلة عن استمرارية الرسالة وعدم انقطاعها، فقد كانت المستشارة لولدها الشهيد سيكننرع، وكانت سر عمل كاموس وروحه، ودافعة أممس ورائدته، وهى ترفض العودة من منفاها فى أرض النوبة قبل أن يتحرر آخر شبر من أرض الوطن، صورة مكررة من الربة «ايزيس» فى صبرها وجلدها وإرادتها، يصفها المؤلف فى أول الرواية بقوله، «وكانت الملكة توتشبرى فى الستين من عمرها تبدو على محياها آى النبل والمجد والمهابة وكانت «حيويتها، دفاقة فغلب نشاطها الكبر، ولم يعترها من آثاره سوى شعرات تكلل فوديا، وذبول ضعيف يعلو خديها، وظلت عينها على صفائهما وجسمها على فتنته ورشاقتة، وشاركت جميع أفراد أسرة طيبة فى بروز أسنانها العليا، ذلك البروز الذى أفتتن به أهل الجنوب وعبدوه كافة، وقد تخلت الملكة على أثر وفاة زوجها عن الحكم كما يقضى القانون، تاركة مقاليد طيبه لابنها وزوجه، ولكنها ظلت الرأى الذى يرجع إليه فى الملمات. والقلب الذى يلهم الأمل فى الكفاح وقد أقبلت فى فراغها على القراءة، وكانت تديم المطالعة فى كتب خوفو وقاقمنا وكتاب الموتى، وتاريخ العهود المجيدة التى خلدها أمثال مينا وخوفو وامنمحيث، وكان للملكة الوالدة شهرة عظيمة فى الجنوب جميعه، فما من رجل أو امرأة لا يعرفها، ويحبها ويقسم باسمها المحبوب، وذلك أنها بثت فيمن حولها وعلى رأسهم ابنها الملك سيكننرع وحفيدها كاموس حب مصر جنوبها وشمالها وكرهية الرعاة المعتصبين الذين ختموا العهود الجليلية أسوأ ختام، ولقنت الجميع أن غايتهم السامية التى يجب أن يعدوا أنفسهم لتحقيقها تحرير وادى النبل من قبضة الرعاة المستبدين، وأوصت الكهنة على اختلاف طبقاتهم من رجال المعابد ومدرسى المدارس أن يذكروا الناس دائما بالشمال المعتصب والعدو الغاصب. وما ارتكبه من آثام أذل بها القوم واستعبدهم وانتهب أرضهم واستأثر بخيراتنا وهبط بهم إلى مستوى البهائم التى تعمل فى الحقول، فإذا كان فى الجنوب جذوة نار مقدسة تلهب القلوب وتحبى الآمال فالفضل فى إذكائها لوطنيتها وحكمتها ولذلك قدسها الجنوب جميعه وسماها الأم المقدسة توتشبرى، كما يدعو المؤمنون الربة ايزيس وعادوا باسمها من شر اليأس والهزيمة»^(٢٤).

الأم المقدسة «توتشبرى» يصورها المؤلف ايزيس جديدة تبث الروح فى الوادى،

وتجمع أشلاءه الممزقة التي مزقتها الهكسوس الذين يعبدون إله الشر «ست» هي روح النهضة وسرها والحفاظة لها. يستعصى جسدها على الزمن، وتقهر روحها الكوارث، يموت زوجها، ويستشهد ابنها وحفيدها، ولكن روحها تنتصر على القهر والكوارث المتتابة، أمينة على تراث الأمة وثقافتها وجذوة النور المقدسة التي تبعث الأمل وتحول بين النفوس وبين اليأس.

وتظل صامدة صابرة مرفوعة الرأس حكيمة وذكية حتى تتحقق الرسالة التي نذرت نفسها لها، وهنا تترك العنان لنفسها لتتأثر بما يتأثر به البشر، ولا تظهر عليها مظاهر الضعف إلا في نهاية الرواية بعد خلاص الوطن وتحوره، «وكان التأثر قد بلغ من نفس «توتشيري» مبلغا كبيرا، فاشتد خفقان قلبها، واضطربت أنفاسها، فحملت في هو دجها الملكي، ولحقت بها الملكات والملك، وجلسوا بين يديها قلقين، ولكنها استعادت هدوءها وعادت بقوة ارادتها وإيمانها فاستوت جالسة ونظرت في الوجوه الحبيبة بحنان وقالت بصوت ضعيف:

- معذرة يا أبنائي، لقد خانتى قلبي لأول مرة، ولشد ما احتمل هذا القلب ولشد ما صبر، فدعوني أقبلكم جميعا، ففى مثل سنى يعجل بلوغ الأمل بالنهاية»^(٣٥).

إذا كانت الأم توتشيري على هذه الصورة فإن صورة بقية الملكات تبدو صورا باهتة تدور في فلكها ومدارها وتحوم حول نورها الباهر الإلهي. أما رجال الأسرة المالكة الفرعونية فهم أداة الفعل لتحقيق الرسالة التي تجسدها الأم المقدسة وهم لذلك حلقات متشابهة تكرر بعضها بعضا جسديا ونفسيا. فهم جسديا سمر الوجوه كقومهم تبرز شفتهم العليا اعتزازا بأصلهم، وهم ممشوقو القوام، جميلو الصورة ليستطيعوا أن يكونوا فرسانا وملوكا محبوبين، يصف المؤلف الملك الشهيد سيكتنزع بقوله:

«رأى (رسول الهكسوس) الحاكم المصرى رجلا مهيبا حقا، طويل القامة، مستطيل الوجه جميله، شديد السمرة، يميز ملامحه بروز في أسنانه العليا»^(٣٦).

(٣٥) المرجع، ص ١٩٤.

(٣٦) المرجع السابق ص ٨.

ويجعل ابنه كاموس صورة من أبيه: «وأصغى الأمير إلى والده باهتمام شديد بدا على محياه الحسن الذى يشبه أباه فى لون بشرته وقسماته وبروز أسنانه العليا»^(٣٧).

أما أحسن فيصفه المؤلف بأنه كان صورة صادقة من جده سيكتنرع^(٣٨). وإذا كان رجال الأسرة الحاكمة يتشابهون فى الملامح الجسدية، فإن المؤلف يجعلهم متطابقين أيضا فى ملاحظهم النفسية، فكلهم متدين شجاع، شريف، باسل، متحضر، يحب البناء ولا يحب الحرب، عادل، قريب إلى شعبه إنسانى إلى أقصى حد. ولا مجال فى شخصيتهم لضعف أو قلق أو تردد، وملوك على هذه الصفة تقدسهم شعوبهم وتبعتهم، تحيا بحياتهم وتموت بموتهم. وليس بين أفراد الشعب جبان ولا خائن ولا متردد. ويقتصر دور أبناء الشعب على طاعة ملوكهم وتنفيذ ارادتهم، أرواحهم رخيصة فى سبيل الهدف المقدس، فإذا ابتعد عنهم ملوكهم بعدت القوة المقدسة المحركة لهم، فاستسلموا خاضعين يحملون بعودة الروح المقدسة من جديد، ويعودتها تعود لهم طبيعتهم وقوتهم..

وإذا كان المؤلف قد نجح فى أن يجعل أفعال ملوك الفراعنة خاضعة لمنطق الفعل البشرى ومشروطة به، فانه من ناحية ثانية قد ضيق نطاق هذا الفعل وحصره فى جانب واحد، وصور وجها واحدا للنفس البشرية ولم يصور وجهها الآخر بحيث جعلها صورة شبه إلهية أو ملائكية.

أما معسكر الأعداء فيمثل فى صفاته النقيض الكامل لمعسكر المصريين جسديا ونفسيا والمؤلف يشعرنا باستمرار بأنه واع بهذه المقابلة قاصد إليها، بحيث نستطيع أن نغمض عيوننا عن الرواية، ونضع الصورة المناقضة لكل صفات المصريين التى سبقت الإشارة إليها، فنجد أنفسنا وجها لوجه أمام صفات الهكسوس كما وردت فى الرواية. فمقابل سمرة المصريين نجد بياض الهكسوس ومقابل الطول نجد القصر ومقابل القوام الممشوق نجد البدانة، والشجاعة يقابلها الجبن، والشرف الحسة، والحضارة البربرية وحب سفك الدماء، ومقابل العدل الظلم، والتضحية حب المادة ومتع الحياة.. الخ.

(٣٧) الرواية ص ١١.

(٣٨) الرواية ص ٢٦.

يصف المؤلف كبير حجاب ملك الهكسوس ورسوله إلى سيكننرع بقوله: «وكان يتصدر المقصورة رجل بدين قصير القامة مستدير الوجه، طويل اللحية أبيض البشرة يرتدى معطفا فضفاضا، ويقبض يميناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي، جلس بين يديه رجلان في مثل بدانته وزيه»^(٣٩).

ويصف المؤلف تمثال ملك الهكسوس الموجود في قصره بقوله: «فوجد مكانه (تمثال سيكننرع) تمثالا جديدا لا روح فيه، يمثل شخصا ربعة ضخم الهيكل كبير الرأس مقوس الأنف ذا لحية طويلة»^(٤٠). أما خستهم فتتمثل في إصرار أحد كبار قادتهم على مبارزة اسفينيس وهو يعلم أنه تاجر مدني لا يعرف فنون الحرب أماحبهم لسفك الدماء فيبدو واضحا من تبرير القائد لطلب المبارزة ومن تعليق الملك على هذا التبرير: «إنه ليسر مولاى على غير شك أن يشاهد فنون القتال الباسل في الحفلات القومية كما تقضى به تقاليدنا المقدسة، وإنى أدخر لذات مولاى المقدسة مبارزة دموية تسر الناظرين. فقال الملك وهو يرفع كأسه إلى شفثيه الغليظتين: «ما أجمل أن تراق دماء الفرسان على أرض البهو لتنفذ عن النفوس ماران عليها من سأم، ولكن من السعيد الذى شرفته بعداوتك أيها القائد رخ»^(٤١).

أما الدليل على طمعهم وجشعهم وخيانتهم لقضيتهم فيتمثل في أن الذهب أصبح المفتاح السحري الذى فتح لأحمس المنتكر في هيئة التاجر كل الأبواب المغلقة وساعده على تحقيق غرضه ومهمته. فحارس الحدود رفض أذخال قافلته إلى مصر، ولكن كيسا من الذهب فتح الطريق أمامه إلى قصر الحاكم، واختارت ابنة ملك الهكسوس عقدا ثميناً ولم تدفع ثمنه، وفتح نفس المفتاح باب الحاكم الذى أوصل التاجر إلى قصر الملك، وفتح أبواب الملك المغلقة تاج من الذهب المرصع بالجواهر. والصفة الايجابية الوحيدة التى احتفظ بها الكاتب للهكسوس هى الشراسة والبسالة فى القتال، ولم يكن ذلك «لسواد عيونهم» ولكن لبيان شجاعة المصريين ومدى الجهد الذى بذلوه للتخلص منهم. وإن كان قد عاد وشكك فى هذه الصفة نفسها

(٣٩) الرواية ص ٤.

(٤٠) المرجع ص ٩٢.

(٤١) الرواية ص ٩٥.

أحيانا، كما جاء على لسان ملكهم تعليقا على انتصار «أسفينيس» القائد الهكسوسى «وقد كنا مقاتلين أشداء رجالا ونساء حين كنا نجوب أطراف الصحراء الشمالية الباردة، فلما أن احتوتنا القصور، وتقلبنا فى ظلال الترف والنعيم وشربنا بدل الماء الخمر طاب لنا السلام، ورأيت واحدا من قواد جيشى ينهزم فى قتاله مع تاجر من الفلاحين»^(٤٢). ولا ينتبه المؤلف إلى أن تقليده من قدر الهكسوس إلى هذا الحد، جدير بأن يؤثر سلبيا على شجاعة المصريين أنفسهم.

وتبدو الرواية بأسرها عرضا مستمرا لهذه القيم المتناقضة والمتقابلة، ويصبح عرض كل هذه الصور جهدا عبثيا لا نستطيع القيام به لعبئته وعدم قدرتنا على القيام به. ويكفى المقارنة بين موقف المصريين وموقف الهكسوس فى موقفين متشابهين يوضحان الفرق بين هاتين الطبيعتين المتناقضتين. فى حرب الهزيمة بين المصريين والهكسوس، لا تجدى بسالة المصريين فتىلا أمام عدو يفوقهم عددا وعدة فتنطير الخوذ وتتساقط الرؤوس ويسيل الدم ويقاتل سيكنترع كأنه رب الموت، ويقف الملك فى مواجهة أشجع فرسان الهكسوس، فيتبادلان ضربتين هائلتين برمحيهما فيصدانها بترسيهما، ثم يتواجهان بالسيف بعد الرماح، وفى الوقت الذى يرفع فيه الملك سيفه يصيب سهم ساعده فيرتعش الساعد ويسقط منه السيف، وكان الغريم أسرع من حذر الملك فوجه إلى عنق الملك الأعزل ضربة هائلة بأقصى قوته فأصابت هدفها، ثم قبض يميناه على رمح ورشقه بقوة فاستقر على جانب الملك الأيسر، وترنح الملك ذاهلا، وسقط على الأرض». ولكن وحشية الهكسوس لاتقف عند هذا الحد، فينهال فارس حقوق بيلطة حادة على رأس الملك، وإذا كان الضرب فى الميت حراما فليس ذلك فى شريعة الهكسوس. فهم ينهالون طعنا على الجنة الملقاة:

«وهوى بها (البيلطة) على رأسه، فأطاح عنه تاج مصر المزدوج، وتفجر الدم منه كالينبوع، وثنى بضربة أخرى فوق اليمنى فحطمت العظام وتناثر المخ فى حالة بشعة، وأراد كثيرون أن يصيبوا من المأدبة الدموية ما يشفون به غلهم فتكالبوا على الجنة ووجهوا إليها طعنات مجنونة قاسية أصابت العينين والفم والأنف والخدين والصدر

فمزقت الجثة وأغرقتها في بحر من الدماء»^(٤٣).

إلى هذا الحد تبلغ الحيوانية البشعة بالهكسوس - كما صورهم المؤلف، وفي حرب أحمس المنتصر يطلب أحمس مبارزة «جنزر» أشجع شجعان الهكسوس وقاتل جده، وهي مبارزة يصفها المؤلف بالتفصيل ويتبع فيها كل المراسم الدقيقة للمبارزة في السيرة الشعبية؛ فهما قبل المبارزة الفعلية يدخلان في مبارزة كلامية طويلة يفخر فيها كل منهما بنفسه وقومه، ويسخر من الآخر وقومه، وينذره بالموت على يده في حرب نفسية طويلة، ثم يبدأ الصراع الفعلي وهو ملحمة تبين شجاعة الطرفين ومهارتهما، وفي هجوم صاعق متتابع لأحمس يرد عليه خصمه بمهارة ومقدرة، يصيب ذباب سيف جنزر رأس «أحمس» ويهتف الرعاه، ولكن أحمس لم يصب بالفعل ومن ضربة عنيفة لأحمس يسقط ترس جنزر من يده، وهو نفس الموقف الذي تكرر في المبارزة السابقة معكوسا هذه المرة، ولكن أحمس ليس من الهكسوس فهو يلقي بدرعه مختارا مبتسما ليستأنف القتال بغير درع لينتزع من لسان خصمه الاعتراف بنبيله فيقول جنزر مدهوشا «ياله من نبيل خليق بأخلاق الملوك». ويستأنف القتال من جديد ويتبادل الخصمان ضربتين شديديتين ولكن ضربة أحمس كانت أسرع إلى رقبة خصمه ليسقط على الأرض كبنيان تهدم، فماذا صنع أحمس والمصريون بجثة الفارس الذي كان سببا في مقتل ملكهم وتمزيق جثته على نحو بشع؟

«ودنا الملك من خصمه في خطى بطيئة، ونظر إلى وجهه بعين ملؤها الاحترام وقال له:

- يالك من جبار باسل أيها الحاكم جنزر.

فقال الرجل وهو يصعد أنفاس الحياة الأخيرة:

- بالحق نطقت أيها الملك ولن يعترض سبيلك من بعدى مقاتل.

وتناول أحمس سيف جنزر ووضعه إلى جانب جثته ثم امتطى جواده وعاد إلى

معسكره»^(٤٤).

(٤٣) المرجع السابق ص ٣٥ - ٣٦.

(٤٤) الرواية ص ١٣١ - ١٣٤.

أما الصورة الثانية التي تبدو فيها الطبيعتان في أقصى صور التناقض فتصور موقف الفريقيين من النساء والأطفال في زمن الحرب:

يحاصر أحمس مدينة طيبة بعد احتلال الجنوب، ويشدد الملك الحصار على المدينة، ولكنه يفاجأ بالهكسوس وقد اتخذوا من أجساد الأطفال والنساء تروسا يحتمون خلفها.

«وطلع فجر اليوم الموعود فاستيقظ المصريون نشاوى يتوثبون، توقع قلوبهم الخافقة لحن الحرب والنصر، ثم تقدمت جموعهم إلى أماكنها وراء الدروع والقباب ونظروا إلى أهدافهم، فرأوا منظرا عجبا لم يتوقعوا رؤيته فضجوا بالدهشة والانزعاج وتبادلوا نظرات الحيرة والذهول. رأوا على السور المحيط أجسادا عارية قيدت إليه، رأوا نساء مصريات وأطفالهن الصغار اتخذ الرعاة منهن دروعا تحميهم شر نباهم وقذائفهم، ووقفوا خلفهن ضاحكين شامتين، وكان منظر النساء العاريات وقد حلت شعورهن وهتكت أعراضهن والأطفال الصغار وقد وثقت أيديها يفتت الأكباد جميعا فضلا عن أكباد من هن أزواجهن وأبناؤهن فأسقط في أيدي الرجال وشلت سواعدهم». وتلقى الملك أبناء هذه الوحشية التي لا نظير لها وكأنها صاعقة، وكادت معركة طيبة تتوقف، لولا أن أحمس أبانا الذي كان يعلم أن أمه بين النساء المصريات رفض الوقوع من شرك ابوفيس وطالب بالاستمرار في المعركة ولو كان ثمن ذلك تمزيق أجساد هذه الضحايا البائسة.

وفي منظر ميلودرامي بالغ التأثير هاجم المصريون أسوار طيبة «وأنطلقت نباهم تشق صدور نسائهم وتمزق قلوب أطفالهم، ولوحت النساء برؤوسهن للجنود وصحن بأصوات رفيعة مبحوحة «اضر بونا ينصركم الرب وانتقموا لنا»^(٤٥).

أما الصورة المقابلة فتمثل مجموعات المصريين بعد فتح طيبة، وهم جماهير مدنية غير منظمة، كان حقدهم على الهكسوس جلادهم لا يمثله حقد، ومع ذلك حافظوا على حياتهم حين قبضوا عليهم، ومنهم كبار مغتصبى أراضى المصريين، وكبير الشرطة الذى أدمى ظهور المصريين بسوطه، وقاضى المدينة الظالم، وقد سلموا أسراهم كهدايا لفرعون، إلا الأميرة امنريديس التى طالبوا بالانتقام منها ثارا لنساء طيبة الشهيديات،

ولكن ملك مصر خاطب قومه المتعطشين للإنتقام بقوله:

«لا تمكثوا للغضب من أنفسكم أن يفسد عليكم آدابكم المقدسة، فالفاضل حقاً من يتمسك بفضيلته حين ثورة الوجدان ونزوة الغضب، وأنتم قوم يحترمون النساء ولا يتلون الأسرى».

وبعد مناقشة قصيرة، سجد القوم لفرعون وانصرفوا^(٤٦).

على هذه الصورة تتم المقابلة بين المصريين والهكسوس في الرواية، وهي مقابلة بين ضدين نقيضين: بين الملائكية والشيطانية بين الحيوانية والإنسانية بين التحضر والهمجية.

والعلاقة الوحيدة التي حاول بها المؤلف الربط بين هذين العالمين المتناقضين، هي علاقة الحب المستحيلة بين فرعون وبين أبنه ملك الهكسوس، باعتبار أن علاقة الحب، هي وحدها تقليدياً، العلاقة القادرة على تخطي العقبات وصنع المعجزات، وكان مستحياً أن تكون هذه العلاقة ذات نتائج إيجابية من البداية، لأنها حدثت بين أحس المتنكر في ثياب تاجر مصرى من الفلاحين وبين أميرة الهكسوس، وكانت العلاقة مستحيلة أيضاً إلى درجة الموت حين وقعت الأميرة أسيرة في يدي أحس، وتحولت إلى ثمرة متكبرة تنذر بالموت إذا اقترب منها أحس، وأصبحت العلاقة مبارزة ومقارنة بين الشعيين، وحين أتفق أخيراً على إطلاق سراح الأميرة مقابل تسليم الأسرى من المصريين، ظلت العلاقة مستحيلة لواجبات أحس كملك للمصريين، وواجباتها كأميرة للهكسوس. وانتهت العلاقة بالإنفصال، وهو النتيجة المنطقية الوحيدة للعلاقة تاركة للملك في أوج مجده شعوراً بالحرمان والقهر يفرضه الملوك على أنفسهم ليواجهوا تبعاتهم الملقاة على عاتقهم.

(٤٦) المرجع السابق ص ١٥١ - ١٥٣.

في رواية كفاح طيبة يتخلص أسلوب المؤلف نسبيا من البلاغة السكلية، التي تجعل من «جمال الأسلوب» ظاهرة مستقلة ومنفصلة عن عملية التوصيل، وذلك بالقياس إلى روايتي: عبث الأقدار ورادوبيس، ولكنها تتخلص نسبيا من البلاغة السكلية لتتحد أكثر إلى مجال التعميم الذي يظهر في صورتين بارزتين: أولاهما النمطية، وثانيتهما فرض سيطرة جو مصر الإسلامية، ومصر الحديثة على تشكيل الصور التي يحاول المؤلف تجسيدها في روايته.

ويرجع سر سيطرة الظاهرتين على الرواية إلى ما سبق أن قدمناه من تجاوز المؤلف لواقع مصر الفرعونية، ليركز على الرسالة التي يريد من مصر الفرعونية أن توجهها إلى مصر الحديثة.

وتسيطر النمطية على وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة الخارجية والتي تبدو صالحة لكل زمان ومكان، لولا إشارة المؤلف إلى نهر النيل أو مصر، وكما تسيطر النمطية على وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة، تسيطر أيضا على صور الشخصيات التي يرسمها في روايته، فإذا حاول المؤلف تقديم أى شخصية من الهكسوس، ركز على صفات النوع، وحرّم الشخصية من أى خصوصية، وهو يقدم للهكسوس جميعا صورة موحدة، تختلط فيها صورة الهكسوس بصورة الأتراك المعاصرين، فإذا حاول تقديم أى شخصية فرعونية، قدم صورة موحدة غمطية، تحمل صفات النوع أيضا ولا تتمتع بذاتية خاصة أو متميزة.

والشخصية لا تحمل صفات النوع المادية وحدها، ولكنها تحمل كل صفات النوع، فعلا وقولا، فهي صورة مكررة تلخص صفات النوع ماديا ومعنويا، ويحدد كل صفاتها الطرف الذي تنتمي إليه في الصراع الناشب بين الحق والباطل، وبين النور والظلام. ولأن المصريين يخوضون معركة مقدسة، يفرض المؤلف كل صور المعارك المقدسة على النمط الذي يمثلهم، وقد سبق أن أشرنا إلى أقوال فرعون مصر «سيكننرع» والتي تكاد تكون صورة من أقوال الرسول ودعواته في غزوة بدر، وكانت معركته تشبه في ظروفها ظروف المسلمين في نفس الغزوة مع اختلاف نتيجة المعركة، فكان جيش

سيكننرع، جيش الحق، أقل عددا وعدة من جيش الهكسوس. كما فرض المؤلف أيضا على أهداف المصريين القدماء أهداف المصريين المحدثين وقاموسهم، المتمثل في معان: كالوطنية، والعزة القومية، والسلام والتعمير والبناء، والعلم... إلخ».

ولم يفرض التراث العربي القديم . خاصة تراثنا الشعبي، نفسه على المؤلف، مثل ما حدث في وصف المؤلف للمعارك الحربية التي تكاد تكون صور مكررة من بعضها البعض على طول الرواية، وتثير الخيول في هذه المعارك جبلا من الغبار، ويزلزل وقع حوافرها الأرض زلزالا، وتسيل الدماء في هذا المعارك أنهارا، وفي نهاية كل معركة تجمع الأسلاب والغنائم، فإذا هي بالطبع شئ عظيم، ويحصى عدد القتلى، ويولم الملك المنتصر لأتباعه وليمة عظيمة يأكلون فيها ويشربون، ويسكرون ويطربون، فإذا حدثت مباراة هامة احتفظ لها المؤلف بكل سمات المباراة في السيرة الشعبية، فقبل المباراة الفعلية يخوض كل فارس مع خصمه حربا كلامية، يفخر فيها بأجاده وأبجاده قومه، ويندد بخصمه وقومه، ثم يستهين أحد الخصمين بخصمه ويكشف عن غرور لا يسمح باستمرار الإحتكام إلى الكلام، فيسكت الكلام وتتكلم السيوف، وغالبا ما تنتهى المباراة بمقتل الفارس المغرور ولا بد أن يكون الصراع في المباراة صراع أنداد، رهيبا ومخيفا بما يكشف جيروت الخصمين وقوتها، ويقترّب الفارس المنتصر من حافة الموت حتى ليعتقد قومه وأعداؤه أنه قتل بالفعل، ولكن الأقدار تخيب ظنهم، وفي الجولة الأخيرة من المباراة يتبادل الخصمان الجباران ضربتين هائلتين تسبق إحداهما الأخرى بثانية، بحيث تمثل هذه الثانية المسافة الزمنية التي تفصل بين الحياة والموت، وفي العادة يلقي الخصم النبيل المنتصر على زميله القاتل، وهو في سكرات الموت، كلمات تشيد بشجاعته وقوته.

وفي الفقرتين ١، ٢، موضوع الدراسة التطبيقية^(٤٧) يبدأ المؤلف الرواية بوصف رحلة سفينة الهكسوس المتجهة من الشمال إلى طيبة عاصمة الجنوب^(٤٨) بقوله، «كانت السفينة تصعد في النهر المقدس، ويشق مقدمها المتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة الجلييلة، يحث بعضها بعضا منذ القدم. وكأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان، بين

(٤٧) تمتد الفقرتان من ص ٣ - ١٠ في الرواية.

(٤٨) سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة.

شاطئين انتشرت على أديمها القرى، وانطلق النخيل جماعات ووحدا، وترامت الخضرة شرقا وغربا، وكانت الشمس تعتلئ كبد السماء، وترسل أسلاكها من النور إذا غمر النبات رف رفيفا، وإذا أمس الماء تلالاً لألاء وقد خلا سطح الماء إلا من بعض زوارق صيد».

لوجدنا هذا الوصف في بعض الصفات المباشرة، التي تمثل بلاغة شكلية يحاول المؤلف أن يفرض علينا من خلالها إحساسا بعظمة المنظر وروعته، أو يهول علينا فلا ندرى حقيقة ما يقصد، كوصفه للأمواج الجلييلة الهادئة بأنها يحتمت بعضها بعضا منذ القدم، كأنها حادثات الدهر في قافلة الزمان، أو وصفه لوقع أشعة الشمس على النبات بأنها جعلته يرف رفيفا، أو تصويره للنخيل بأنه ينطلق جماعات ووحدا، لولا هذه البلاغة الشكلية لأدركنا إلى أى حد يبلغ هذا الوصف من العادية والعمومية.

وحيث تبدو ملامح مدينة طيبة لركاب السفينة يصف المؤلف منظراً للمدينة طيبة على البعد بنفس الأسلوب فيقول، «فنظروا جميعا إلى حيث يشير الرجل، فرأوا مدينة كبيرة، يحيط بها سور عظيم، بدت خلفه رؤوس المسلات عالية كأنها عمد ترفع القبة السماوية، ورئيت في ناحيتها الشمالية جدران معبد آمون الشاهقة، رب الجنود المعبود، فما وقعت العين فيها إلا على مارد عظيم يتعالى إلى السماء». وإذا خلصنا هذا الوصف أيضا من مظاهر البلاغة الشكلية التي يفرض المؤلف من خلالها صفات العظمة على المدينة بأسلوب مباشر، لاختصرنا وصفه لطيبة على هذه الصورة، طيبة مدينة كبيرة، يحيط بها سور وبها مبان ومعابد ومسلات مرتفعة جداً. وأى مدينة قديمة لا يمكن وصفها بهذه الأوصاف؟!!

وحيث تصل السفينة إلى ميناء طيبة يقدم المؤلف صورة للمدينة عن قرب وبنفس أسلوبه فيقول، «وخففت السفينة من سرعتها، ومضت تدنو رويدا رويدا، مجتازة الحدائق الغن التي تنحدر مدرجاتها العشوشبة حتى تسقى من النهر المقدس، وقد لاحت وراءها قصور طيبة الشم، أما غربى «الشاطيء الآخر» (؟) فتجثم مدينة الأبدية، حيث يرقد الخالدون في الأهرام والمصاطب والمقابر».

ولا تساعدنا هذه الصورة الأخيرة إلا على إدراك أن مدينة طيبة كانت تحتوى على

قصور تمتد حدائقها الخضراء إلى نهر النيل، أما في الجانب الغربي منها فتوجد القبور التي تتدرج من الأهرام إلى المصاطب إلى المقابر للايجاء بأقدار الموق الذين دفنوا فيها.

وبنفس الأسلوب يصور المؤلف قصر «سيكنترع» ملك طيبة، «ثم بلغ الموكب ميدان القصر، وكان ميدانا فسيحا مترامى الأركان، تقام(?) على جوانبه دور الحكومة والوزارات، ومقر القيادة العليا للجيش، ويبدو في مكانه الجليل يبهر الانظار مشهده الرائع كقصر منف نفسه». ولعل أغرب ما يكشف عنه مثل هذا الوصف أن المؤلف حين عجز عن تحديد عظمة القصر وروعته، أحالنا إلى مجهول لم يسبق له أن أشار إليه وهو قصر منف.

وتمتد هذه العمومية والنمطية من وصف المؤلف لمظاهر الطبيعة إلى رسم الشخصيات، فهو يوحد توحيدا كاملا بين صفات الهكسوس، مادية كانت هذه الصفات أم معنوية، ويلعب نفس الدور بالنسبة للمصريين أيضا، فالهكسوس جميعا في الرواية يتشابهون في لون بشرتهم البيضاء، ولون شعرهم، وإطلاقهم للحاهم وشكل هذه اللحي، وقصر قامتهم وبدانتهم، وحقدهم على المصريين واحتقارهم لهم، ورأيهم في التعامل معهم، يفكرون معا في نفس الموضوع وبنفس الأسلوب، لا مجال للاختلاف أو النقاش بينهم، يتحدثون بصوت واحد، وحوارهم واحد، ولا فارق في المستوى النفسى والفكرى بينهم، ويختصر المؤلف صفات الهكسوس المادية على طول الرواية في أول صورة يقدمها لهم، متمثلة في وصفه لوفد الهكسوس القادم إلى طيبة يحمل الانذار لملكها، «وكان يتصدر المقصورة (في السفينة) رجل بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، يرتدى معطفا فضفاضا، ويقبض بيمنه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبى، جلس بين يديه رجلان في مثل بدانتة وزيه، تدانى بينهم جميعا روح واحدة، وكان السيد يطيل النظر إلى الجنوب بعينين مظلمتين (?) أضناهما الملل والتعب، ويلقى على من يصادفه من الصيادين نظرة شزراء».

والمؤلف لا يكتفى بتوحيد الملامح المادية للهكسوس، ولكنه يوحد بينهم في الزى، وفي الحالة النفسية المسيطرة عليهم، والمتمثلة في الحقد على المصريين وكرهيتهم، وهي حالة ستظل الطابع المسيطر عليهم على طوال الفترتين موضوع الدراسة، ويعبر

المؤلف عنها بصور عديدة مكررة على طول الفقرتين. ومع مثل هذه الشخصيات الموحدة والنمطية يستغنى المؤلف في رسمها عن المنولوج الداخلى المباشر، وغير المباشر بصورة شبه كاملة، وهى فى الحوار تتحدث جميعا بلسان واحد وصوت واحد، ويكشف عن طبيعة مثل هذا الحوار، أول صورة من صوره قدمها المؤلف فى الرواية، وفى السفينة التى تحمل الإنذار إلى ملك طيبة «برم رئيس وفد الهكسوس بالصمت، فتحول إلى رفيقيه قائلاً:

- « ترى هل ينفخ فى الصور غدا فيتبدد هذا السلام الثقيل المخيم على ربوع الجنوب، وتفزع هذه الدور، المطمئنة، ويحلق نسر الحرب فى هذا الجو الآمن آه.. ليت هؤلاء الرجال يعلمون أى نذير تحمل هذه السفينة لهم ولسيدهم.
فهز الرجلان رأسيهما موافقة على كلام السيد وقال أحدهما:

- لتكن حرب أيها الحاجب الأكبر، مادام ذاك الرجل الذى ارتضاه مولانا حاكماً على الجنوب يابى إلا أن يضع على رأسه تاجاً كالملوك، ويبنى القصور كالفراعين، ويسير فى طيبة مرحاً لا يبالي شيئاً.

فجعل الحاجب يصرف بأنياه. وعبث بعصاه بين قدميه بحركة تدل على الحنق والغیظ وقال:

- لا يوجد حاكم مصرى سوى حاكم إقليم طيبة هذا، فإذا تخلصنا منه خلص لنا حكم مصر إلى الأبد، وبات مولانا الملك على طمأنينة لا يخشى ترد أحد عليه.

فقال ثانى الرجلين بحماس، وكان لا يبيس (?): أبداً من أن يصير يوماً حاكماً لمدينة عظيمة. إن هؤلاء المصريين يكرهوننا.

فأمن الحاجب الأكبر على رأيه وقال بلهجة عنيفة:

- نعم... نعم... وأهل منف أنفسهم عاصمة مولانا الملك يظهرن الطاعة، ويضرون الكراهية... لقد نفذت الحيل، ولا حيلة الآن سوى السوط والسيف..

فابتسم الرجلان أول مرة (?)، وقال ثانيهما أيضاً:

- بورك رأيك أيها الحاجب الحكيم ، فإن السوط وسيلة التفاهم التي لا تجدى سواها مع المصريين.

ولاذ الرجال الثلاثة بالصمت برهة، فما يسمع إلا وقع المجاديف على سطح الماء، ثم لاحت من أحدهم التفاتة إلى زورق صيد يقف في وسطه فتى مفتول الساعدين، عارى الجسد إلا من وزرة تغطي وسطه، وقد لفحت الشمس بشرته فقال بتعجب:

- كأن هؤلاء الجنوبيين مشتقون من صميم أرضهم.

فقال الحاجب بسخرية:

- لا تعجب فإن من شعرائهم من يتغنى بسمرة اللون..

- حقا... إن لونهم ولوننا لكالطين والشعاع السنى.

فقال الحاجب:

حدثني بعض رجالنا عن هؤلاء الجنوبيين فقال: إنهم على لونهم وعريهم ذو واصلف وكبرياء، وإنهم يزعمون أنهم منحدرون من أصلاب الآلهة، وأنهم منبت الفراغنة الحقيقيين.. رباه... إني أعرف الدواء لكل هذا... لا ينقص إلا أن تمتد ذراعنا إلى حدود بلادهم (؟)».

لقد آثرنا أن نعرض لكل هذا الحوار - على طوله - لأنه يمثل صورة نموذجية لكل حوار في الرواية ، كما يكشف إلى جانب ذلك أسلوب المؤلف في رسمه للشخصيات. ومن أهم ما يلفت الإنتباه في هذا الحوار أن المؤلف وحد بين شخصيتي مرافقي حاجب الهكسوس، فلم يسمهما، واكتفى في الإشارة إلى أقوالها بقوله، قال أحد الرجلين، أو قال الرجل الأول، أو قال الرجل الثاني، وقد لا يشير إلى القائل، ويستحيل على القارئ تمييز أقوال أحدهما من أقوال الآخر، فهما شخصيتان بلا خصوصية وكذلك أقوالهما، والمؤلف لا يوحد بين أقوالهما فقط ولكنه يوحد أيضا ردود فعلهما النفسية وهما يصغيان لأقوال الحاجب الأكبر، وحين يتحدث الحاجب الأكبر لأول مرة، «يهز الرجلان رأسيهما» موافقة على كلام سيدهما، وكأنهما دمي متحركة، وحين يبتسمان يبتسمان معا، ويصف المؤلف هذه الإبتسامة بقوله، «فابتسم الرجلان أول مرة»،

ولا يدري أحد هل يبتسمان لأول مرة في حياتها أو في رحلتها. ويتفق فكر الرجلين تماما، فكلاهما يكمل أفكار الآخر، وهما معا يحملان نفس الأفكار التي يحملها الحاجب الأكبر، فهي يؤمنان على كلامه، وهو يؤمن على كلامها.

والمؤلف يوحد بينهم جميعا في موقفهم من المصريين، وحقدهم عليهم، وفي الأسلوب الأمثل للتعامل معهم، وهو أسلوب السوط والسيف، وهم جميعا يرددون نفس الأفكار التي ستردها الأرستقراطية التركية عن المصريين في رواية القاهرة الجديدة، ويبالغ المؤلف في تصويره لحقدهم على المصريين بصورة تجعل الحاجب الأكبر «يصرف على أنيابه» وهو يتحدث عنهم، ولا يكاد المؤلف يذكر جملة واحدة لحاجب الهكسوس الأكبر إلا وهو في حالة غيظ من المصريين، أو حقد عليهم، أو سخرية منهم، ورغم كل هذه المشاعر والنوايا السيئة التي يكنها الهكسوس للمصريين، والتي يحرص المؤلف حرصا شديدا وملحا على توصيلها لقارئة. فإن أسلوبه قد يتعارض أحيانا مع حرصه على نقل موقف الهكسوس من المصريين لقارئة. وليس من المنطقي والمناسب أن يستخدم الهكسوس صيغا من القرآن الكريم في تعبيرهم عن أفكارهم، وهم المعسكر المعادي للمصريين، لأن مثل هذا الموقف قد يحمل إلى القارئ إيجاء بالتعاطف معهم، وأول جملة نطق بها الحاجب الأكبر تمثل صيغة قرآنية مشهورة، ترى «هل ينفخ في الصور» غدا، فيتبدد هذا السلام الثقيل المخيم على ربوع الجنوب، «وتفزع» هذه الدور المطمئنة، وفي تعليق تابعه تعود نفس الصيغ إلى الظهور، يقول التابع واصفا حاكم الجنوب بأنه «يسير في طيبة مرحا لا يبالي» بل إننا نشعر أحيانا من لغة الحوار بأن حقد المصريين على الهكسوس قد لا يكون حقا أصيلا، فالحاجب الأكبر يتحدث عن السلام المخيم على الجنوب وعن الجو الآمن والدور المطمئنة ثم يتهدد قائلا، «...آه... ليت هؤلاء الرجال يعلمون أي نذير تحمل هذه السفينة لهم ولسيدهم...»، ونحن لا ندرك سر تهديد حاجب الهكسوس وحسرتة، وهل هو حزين ومشفق على المصريين وملكهم، أم أن البشر يتهدون وهم شامتون وحاقدون؟. وحين يصف المؤلف درجة حقد حاجب الهكسوس على المصريين يرتفع بها إلى أعلى الدرجات، ثم ينخفض بها فجأة إلى أسفل الدرجات، «فجعل الحاجب يصرف على أنيابه، وعبث بعصاه فيها بين قدميه بحركة تدل على الحنق والغيظ». ويعلق أحد الهكسوس على منظر صياد

مصرى فى زورقه بنبرة قد يحس بعضنا أنها تخفى إعجابا خفيا، « كأن هؤلاء الجنوبيين مشتقون من صميم أرضهم». وقد بلغ الإنفعال بالحاجب الأكبر فى نهاية الحوار حدا جعله لا يحسن التعبير عما يقصده، يقول خاتما حوارهِ بيت القصيد، «.. رباہ.. إني أعرف الدواء لكل هذا، لا ينقص إلا أن تمتد ذراعنا إلى حدود بلادهم». ونظمه يقصد ويقصد المؤلف معه إلى القول، لا ينقص الا أن تمتد أيدينا الى قلب بلادهم.

وتكشف النصوص التي أوردناها من الفقرتين موضوع الدراسة التطبيقية عن ظاهرة مضطربة فى أسلوب الرواية، وتمثل فى أن بقايا ادعاء المؤلف للبلاغة الشكلية مازال يترك بصماته الواضحة على أسلوبه، مما يؤدي الى عدم الدقة فى التعبير حيناً، والى الغموض فى أحيان أخرى.

الفصل الثاني القاهرة الجديدة

١

لا تنقطع الصلة بين رواية «كفاح طيبة» وبين رواية «القاهرة الجديدة»، فرواية القاهرة الجديدة تمثل واقع مصر الذى وجهت إليه رواية كفاح طيبة رسالتها وإذا كانت رواية كفاح طيبة تتصل بالواقع بأسلوب غير مباشر، فإن رواية القاهرة الجديدة تمثل محاولة مباشرة لمواجهة هذا الواقع، الذى يحتاج إلى أكثر من أحسن جديد لإنقاذه. ويصور المؤلف فى الرواية الفترة التى تلت عهد صدقى فى الثلاثينات وما صحبها من كساد إقتصادى، وعبث بالدستور، وتحكم واستبداد حكومات الأقلية^(١). وقد تميزت هذه الفترة من تاريخنا فى مخيلة المثقفين باعتبارها رمزا للإحباط وللقهر الكاملين.

ولا تقتصر الصلة بين رواية «كفاح طيبة»، ورواية القاهرة الجديدة على هذه الصلة السطحية، ولكنها تمتد إلى أعماق من هذا بكثير. وتصور رواية «كفاح طيبة» كفاح المصريين للتخلص من الهكسوس الذين فرضوا أنفسهم أرستقراطية حاكمة مستعلية تنهب خيرات البلاد، وتنظر إلى المصريين الفلاحين كعبيد. كما تصور نجاح المصريين فى التخلص من هذا الكابوس. أما رواية القاهرة الجديدة فتصور مصر خاضعة لكابوس جديد، يتمثل فى الهكسوس الجدد كما تمثلهم الأرستقراطية التركية. التى تعمل لحساب قوى الأستعمار الأجنبى.

ويجمع بين الهكسوس الجدد والقدامى أنهم غرباء عن البلاد جنسا، ولونا ولغة، وطبيعة مصالح وهما معا ينظران إلى المصريين كعبيد سمر الوجوه، وفلاحين ويصور المؤلف فى القاهرة الجديدة صورة الهكسوس الجدد، ونظرتهم إلى المصريين وأخلاقياتهم،

(١) تدور أحداث الرواية خلال عام ١٩٣٤، ونشرت الرواية فى طبعها الأولى سنة ١٩٤٥.

وطبيعة مصالحهم، بصورة تكاد تتطابق مع صورة الهكسوس في مصر الفرعونية، ولما عاد (محبوب عبد الدايم) بوعيه إلى الجلوس، وجد الحديث قد طرق الأحوال الداخلية، دون أن يدري كيف.. وسمع بعضهم يقول:

- أما مصر فيستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر..
- الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل ديكتاتورية إذا طبق في مصر.
- هذا وطن ضربك شرف يا أفندينا..
- وقال أحمد عاصم بلهجة اليقين:
- لن تنظر مصر باستقلالها أبدا.
- فضحك عفت وقال:

- وما حاجة مصر إلى الاستقلال، أما الزعماء فيتعاركون على الحكم، وأما الشعب فغير أهل للاستقلال.

ووجد محبوب الفرصة سانحة ليقول قولاً أخلاقياً، وليحدث لنفسه سمعة إيجابية، الأمر الذى أجمع على تحقيقه حين فكر فى الإشتراك فى جمعية الإخوان المسلمين، فقال مبتسماً:

- ألا يسوؤك أن تقول هذا القول عن قومك.
- فضحك عفت مرة أخرى، وقال بصوت مرتفع:
- لا تجرى فى عروقى نقطة دم مصرية واحدة.
- وأحدث قوله عاصفة من الضحك، أما محبوب فتضاعف مقتته له، لا غضبا لوطينته، ولكن ثورة لكبريائه وذكر خطبة رنانة ألقاها والد عفت فى مجلس الشيوخ، فظن أنه قبض على عنق الشاب، وقال بلهجة الظافر:
- فما قولك فى خطبة الباشا والدك فى مجلس الشيوخ عند مناقشة الميزانية التى دافع بها عن الفلاح دفاعاً وطنياً مجيداً.
- فقهقه عفت وقال كالمساخر:

- هذا فى مجلس الشيوخ، أما فى البيت فكلانا متفق أنا ووالدى - على أن أنجح

سياسة مع الفلاح هي السوط!.

وضحك الحاضرون من الجنسين ضحكا عاليا، وابتسم محبوب يدارى هزيمته وقد أفرخ روعه؛ وارتاح إلى تفرده بالدفاع عن «القومية المصرية» وقال لنفسه إن بدلة التشريفة الحقيقية هي ثوب الرياء فلا يفوتني ذلك»^(٢).

يكشف هذا النص - على طوله - عن طبيعة الهكسوس الجدد الذين يتشابهون مع الهكسوس القدامى في سيطرتهم على السلطة، ونظرتهم إلى المصريين وحديثهم عنهم بنفس اللغة، وإن كان الوضع في مصر الجديدة يبدو أسوأ كثيرا من الوضع في مصر الفرعونية، فالموقف في مصر القديمة كان واضحا، ومحددا، وكان معسكر الأعداء ومعسكر المصريين منفصلين وتميزين، أما الهكسوس الجدد فأكثر خبثا ودهاء، فهم يحكمون في الظاهر بإسم مصريتهم المدعاة، وهم في الواقع أثقل وطأة وأشد استغلالا واحتقارا للمصريين من الهكسوس القدامى، بحيث اختلطت الألوان، وأصبح حاميتها حراميتها، وصار من بيدهم أمل الخلاص هم موضع الداء وسره.

ويرى نجيب محفوظ مصر سنة ١٩٣٤ واقعة تحت كابوس هؤلاء الهكسوس الجدد، الغرباء عن مصر بلون بشرتهم وعيونهم، ولغتهم الفرنسية التي لا يتحدث معظمهم إلا بها، وهم يؤلفون فيها بينهم عصابة لنهب مصر واستلابها، ويحتقرون المصريين ولا ينظرون إليهم إلا باعتبارهم أداة يستغلونها، لا يؤمنون بقيمة، ولا خلق لهم ولا دين، هدفهم من الحياة مركز على تحقيق أكبر قدر من المتع الجسدية والحسية، تسيطر على حياتهم اللذات الجسدية، وعلاقتهم بالمرأة علاقة مادية لا حب فيها ولا قيم، يجتمع من المنحليين والعاشرات، مراؤون ومناقفون، يتظاهرون بالعمل على الإصلاح وهم يستغلون المصريين إلى أبعد حد، يدعون التحضر وهم أشد بربرية من الهكسوس القداماء. وكلما أحس قارئ رواية القاهرة الجديدة أنهم تجاوزوا كل الحدود، كشف له المؤلف عن مزيد من فسادهم وسقوطهم، ويلخص المؤلف صورة حياتهم على لسان محبوب عبد الدايم لأول مرة بقوله، «كلا لا يدهشني شيء... إختيار الموظفين تزييف، رسو العطاءات تزييف، الألقاب والنياشين تزييف، الانتخابات نفسها تزييف،

(٢) رجعتنا في هذا البحث إلى طبعة نادي القصة التي سميت حتى تروج تجاريا باسم «فضيحة في القاهرة» وصدرت في نوفمبر سنة ١٩٥٣، راجع

فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييفا»^(٣).

ويمثل الهكسوس الجدد مجموعة متجانسة صماء من الفساد المطلق، وهى تقييم حول نفسها سورا يحول بين أى متطفل من المصريين وبين الدخول إلى مجالها، ولا تسمح لأحد منهم بالتسلل إلى صفوفها إلا إذا جعل من نفسه أداة لمتعتها المادية، كأن يكون قوادا أو عاهرة، ولا يستطيع مصرى أن يحصل على حقه الطبيعي في العمل إلا بجواز مرور منها، ويعلن سالم الإخشيدى لمحجوب عبد الدايم عجزه عن توظيفه لأنه لا يحمل المؤهلات الحقيقية للحصول على الوظيفة «لست بالفتى الأمرد، ولا أمك بالفاتنة اللعوب، فماذا يمكن أن أصنع أنا»^(٤).

ومجموعة الهكسوس الجدد هؤلاء مجموعة مغلقة على نفسها، سيطرت على حاضر مصر وحكمت عليه بالقهر والإحباط الكاملين، أغلقت حاضر مصر وصادته لحسابها، ولا سبيل للدخول إلى عالمها أو الاقتراب منه إلا بالتسليم الكامل لكل شروطها. والتسليم الكامل لشروط الهكسوس الجدد، هو الجسر الوحيد الذى يمكن أن يوصل بين عالم القاهرين وعالم المقهورين، وليس غريبا بعد ذلك أن تكون بلدة «القناطر» هى بلدة محجوب عبد الدايم وسالم الإخشيدى اللذين حاولا العبور من عالم المقهورين إلى القاهرين، وأن يخاطب محجوب عبد الدايم بلده معبرا عن حلمه بقوله، «يا قناطر يا بلدنا. وزعى الخط بين أبنائك بالعدل»^(٥).

ولكى تعبر القناطر التى تفصل بين العالمين يجب أن تفهم سر اللعبة، والشروط التى تؤهلك للعبور وكان سالم الإخشيدى أول العابرين، زعيما خطيرا من زعماء الطلبة، وكان من أبطال لجان المقاطعة وموزعى المنشورات ضد الدستور الجديد، ومما يذكره (محجوب عبد الدايم) ولا ينسأه كذلك أن الإخشيدى دعى يوما لمقابلة الوزير فذاعت عن المقابلة الأقاويل، وتوقع كثيرون أن يقع إضطهاد أو بغى، ولكن الفتى انقلب فجأة، وبغير تدرج انسحب من ميدان السياسة كله، وتوقف نشاطه الذى لم يكن يعرف الحدود، ولم يعد يرى إلا فى حجرات المحاضرات وكان إذا واجهه أحد

(٣) القاهرة الجديدة ص ٨٢.

(٤) الرواية ص ٧

(٥) المرجع، ص ٢٩.

بسؤال عن سر انقلابه. أجابه ببروده المعهود «ميدان الجهاد الحقيقي للطلبة: العلم!». ثم حصل على الليسانس، وعين - قبل أوائل الطلبة - سكرتيرا لقاسم بك فهمي، وكان واسطته الوزير نفسه بل وضع في السادسة - وهي وقتذاك فردوس مفقود - وها هو يرشح للخامسة قبل أن يمضى على تعيينه سنتان^(٦).

وهكذا فهم الإخشيدى سر اللعبة، وشرط الدخول إلى جنة الهكسوس الجدد وفهم محجوب عبد الدايم اللعبة وشروطها من بعده. وتتمثل هذه الشروط في أن تكون مستعدا لبيع نفسك وقيمك ومبادئك بيعا كاملا غير مشروط للشيطان، وقد تنجح الصفقة فيلقى إليك ببعض الفتات، وقد تفقد كل شيء، خاصة وأنت تبيع الماء في حارة السقائين. وقد فزع محجوب عبد الدايم، وخاف على تجربته كلها حين أحس بهذه الحقيقة، وتفكر محجوب مليا وانقبض صدره، وتكدر صفوه، كيف يتاح له التفوق في مثل هذا المجتمع؟!، إنهم جميعا يعملون بمبادئه بغير حاجة إلى تفلسف، وإن يمتازونهم بإستهتار أو جرأة فما الفائدة^(٧).

ولا يكفي للدخول إلى جنة الهكسوس الجدد أن تكون مستعدا لبيع نفسك وقيمك ومبادئك، ولكن شروطا أخرى ينبغي أن تتوافر لك، وأهمها أن تكون فاسدا من الداخل فسادا كاملا، ويعنى هذا أن تكون مؤرقا بمطالب جسدك الحيوانية، وأن تكون وطأة هذه المطالب ثقيلة عليك، وأن تكون كمحجوب عبد الدايم، وتنطوى على شهوة جامحة، بقدر ما تضيق بطموح جشع^(٨)، وأن تفقد إيمانك، وأن تسخر عقلك وثقافتك من أجل الإحتيال لتحقيق المطالب الحقيرة لجسدك، بدلا من تسخيرهما لخلاصك الروحي، وأن تكون فقيرا عاجزا عن تحقيق مطالب جسدك الحيوانية، فلا يبقى أمامك وسيلة لتحقيق هذه المطالب إلا بيع نفسك ومبادئك.

وهكذا نجح الهكسوس الجدد في إفساد الحاضر إفسادا كاملا، ولم يعد ثمة أمل في الخلاص، مظاهرات الطلبة بلا قيمة ولا جدوى، مظهر من مظاهر العنف عبثي بلا هدف، ولا يجد على طه حزبا له مبادئ اجتماعية لينضم إليه، والإخوان المسلمون

(٦) المرجع السابق ص ٢٨

(٧) الرواية ص ٨٠

(٨) القاهرة الجديدة ص ٢٦

حركة انتهازية يفكر محبوب عبد الدايم نفسه في الانضمام إليها، ولا يجد مأمون رضوان جمعية يستطيع أن يعمل من خلالها سوى جمعية الشبان المسلمين، وإن كانت في حاجة إلى حركة إحياء.

وفي غمار هذا الفساد الكامل وغيبية الوعي الشعبي، لا يبقى ثمة أمل إلا في بعض أفراد من طليعة الطبقة البورجوازية المثقفة مثل على طه أو مأمون رضوان. أما بقية الطبقة المتعلمة والمثقفة فهم إما لامبالون مشغولون بحياتهم المادية، لا يعون واقعهم وأما ساقطون أو مرشحون للسقوط، وليس غريبا بعد ذلك أن يكون محبوب عبد الدايم رابع أربعة يمثلون مجموعة متميزة من بين طلبة الجامعة في عصرهم، «وكان أربعة يسرون معا على مهل، يتحادثون أيضا، وربما أصغوا بإنتباه إلى ما يبلغ آذانهم من هذر الشباب. كانوا من طلبة الليسانس، يشارفون الرابعة والعشرين. وتلوح في وجوههم عزة النضج والعلم! ولم تكن تخفى عليهم خطورة شأنهم، أو بالحرى كانوا يشعرون بها أكثر مما ينبغي»^(١).

وإذا كان الهكسوس الجدد قد أفلحوا في مصادرة الحاضر لمصلحتهم، فإن الأمل في المستقبل يبقى مجرد حلم في مخيلة قلة نادرة من طليعة البورجوازية الصغيرة المثقفة قد يتحقق أو لا يتحقق، وعوامل فشله تبدو من خلاله رواية القاهرة الجديدة أقوى كثيرا من العوامل التي تدفع إلى نجاحه، وستظل هذه الطليعة المثقفة من البورجوازية الصغيرة مصدر التمزق والقلق في روايات نجيب محفوظ، وإن كانت حركتها تتجه في الغالب إلى السقوط والانهار، وهذه الطليعة تتحرك باستمرار بين عالمين ثابتين هما عالم الطبقة الأرستقراطية التي لا ترى في الإمكان أبدع مما كان، وتقف ضد التغيير ولا تريده، وعالم الكادحين الذي لا يعي واقعه، ولذلك يرضى قانعا بما يعيش فيه من قهر وبؤس.

وتمثل رواية القاهرة الجديدة أول محاولة لنجيب محفوظ لمواجهة الواقع في مجتمعه مواجهة مباشرة، فهي لا تصور قدرا عبثيا يتلاعب بمصير البشر كما يريد، ولا تصور مأساة ملك دفعته غريزته الداخلية التي تشبه قدرا جديدا إلى المأساة، ولا تقدم مجرد دعوى أو رسالة مفروضة من المؤلف على مصر الفرعونية، ولكنها تصور مباشرة واقعا عاشه

(١) الرواية ص ٦.

المؤلف، بل يمر أبطال الرواية بظروف حياتية سبق أن مر بها المؤلف نفسه. فالرواية تصور الواقع الذي عاشته مجموعة من الطليعة المثقفة من طلبة الجامعة سنة تخرجهم وهي سنة ١٩٣٤.، وهي نفس السنة التي تخرج فيها المؤلف من كلية الآداب، كما تخرج على طه ومأمون رضوان من قسم الفلسفة بالكلية وهو نفس القسم الذي تخرج منه المؤلف.

ونتيجة لذلك تتميز رؤية الكاتب في رواية القاهرة الجديدة بأنها رؤية جادة ولكنها في نفس الوقت تتصف بأنها لم تبلغ بعد درجة كافية من النضج والعمق ويرجع السبب في تسطح رؤية المؤلف - للقاهرة الجديدة- إلى خضوعها خضوعا كاملا لمجموعة من الثوابت التي سبق أن أشرنا إليها ونحن نتحدث عن جذور رؤيته.

وأهم الثوابت التي خضعت لها رؤية المؤلف في القاهرة الجديدة هي النظرة إلى فساد الطبقة نظرة مطلقة ونهائية، فالطبقة الأرستقراطية في القاهرة الجديدة تبدو فاسدة بشكل كامل ونهائي ومطلق، فسادا لا بداية له ولا نهاية، ولا يبدو له نمو ولا تطور ولا يقبل صراعا أو ندما. وكما تفسد الطبقة بشكل نهائي ومطلق يصيب الفساد الشخصيات بنفس الدرجة، وكأنه سمة غريزية ثابتة وقدر يولد به الإنسان كاملا وبشكل نهائي أيضا، ويبدو محبوبا دائما فسادا هذا الفساد المطلق، رافضا لكل المبادئ والقيم من البداية مما يخفف من تأثير الفقر عليه، وينفى بالتبعية المسؤولية الاجتماعية عن سقوطه.

أما العمل الثاني الذي أثر على رؤية نجيب محفوظ في رواية القاهرة الجديدة، فيتمثل فيما سبق أن أشرنا إليه، في اعتقاد المؤلف في الفصل الحاد بين ما يسميه بالمادة وما يسميه بالروح، وهو فصل أدى إلى الحكم على البشر وتقسيمهم بصورة آلية وميكانيكية إلى أغلبية ساحقة تعيش حياة حيوانية مادية، وقلة نادرة تحاول أن تعيش حياة روحية إنسانية. وهذه القسمة تعيدنا من جديد إلى عالم الأبيض والأسود عالم الملائكة والشياطين الذي تتميز به رواية التسلية.

أما العامل الثالث الذي أثر على رؤية المؤلف في القاهرة الجديدة فيتمثل في نزعة أخلاقية حادة وصارمة، سبق أن أشرنا إلى سيطرتها على المؤلف في فصل جذور

الرؤية. وتعتبر هذه النزعة عن نفسها في رواية القاهرة الجديدة في النهاية التي انتهت إليها محبوب عبد الدايم، والتي أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن الجريمة لا تفيده، فقد انتهت انتهازية محبوب عبد الدايم وماديته إلى إنهيار كل عالمه، وفضحه المؤلف وشهر به حتى فكر هذا الإنسان الساقط في الانتحار. وهذه النهاية تقف مناقضة لقضية الرواية بأسرها. وفي مجتمع لا تفيده فيه الجريمة على هذه الصورة، يصبح من الصعب إقناع القارئ بفساد المجتمع فساداً كاملاً.

وأخيراً فإن دور القدر لا يختفى بصورة كاملة في رواية القاهرة الجديدة، ولا في غيرها من روايات المؤلف. وأهم ظاهرة تكشف عن بصمات القدر وعبه في هذه الروايات تتمثل في الموت الفجائي والإعتباطي الذي يصيب شخصيات المؤلف، وقد احتفظ المؤلف للآباء بأكبر نصيب من هذا الموت الفجائي والإعتباطي، والأب يموت في معظم روايات نجيب محفوظ في بداية الرواية، وقد يموت معنوياً حين يصاب بمرض يعجزه عن الكسب والإنفاق على الأسرة كما حدث في رواية القاهرة الجديدة، وقد يموت باختفائه من أول الرواية (زقاق المدق والطريق)، وقد يموت فعلاً بسكتة قلبية (بداية ونهاية).

وابتداء من رواية القاهرة الجديدة يقدم نجيب محفوظ سلسلة من الروايات تدرس مدينة القاهرة بطبقاتها الثلاث تاريخياً واجتماعياً، فرواية القاهرة الجديدة تصور الفترة من يناير إلى سبتمبر سنة ١٩٣٤، وتصور خان الخليلي الفترة من سبتمبر ١٩٤١ إلى أواخر أغسطس ١٩٤٢، وتصور رواية زقاق المدق عاماً واحداً أيضاً يقع بين عامي سنة ١٩٤٤ - سنة ١٩٤٥، أما رواية السراب فلا يبدو الزمن الروائي الذي تصوره بصورة واضحة ودقيقة ويبدو أن المؤلف لم يحدد زمن الرواية بوضوح ودقة لأسباب فنية ستتحدث عنها حين نتناول الرواية بالدراسة، وإن كان من السهل الاستنتاج بأن زمنها الروائي يمتد إلى زمن قريب من المجال الذي تدور فيه الروايات السابقة.

وبعد كتابة المؤلف لرواية زقاق المدق لتصور روائياً الفترة من سنة ١٩٤٤ - ١٩٤٥، توقف السياق الزمني عن النمو والتصاعد، وارتد تاريخياً في بداية ونهاية إلى تصوير الفترة من نوفمبر سنة ١٩٣٥ - إلى أواخر عام ١٩٣٩ تقريباً، أما الثلاثية فتمتد ليشمل زمنها الروائي المجال الذي دارت فيه أحداث كل روايات المؤلف

السابقة، كما تردت أبعاد لفترة ممهدة لها، فتبدأ زمنيا عام ١٩١٧ لتنتهى أحداثها في عام ١٩٤٤.

وتصور القاهرة الجديدة اجتماعيا الطبقة الأرستقراطية الحاكمة، وموقف طليعة مثقفي البورجوازية الصغيرة منها. وتعالج رواية خان الخليلي العلاقة بين القاهرة القديمة وبين البورجوازية الصغيرة، وتركز السراب على ضياع حياة فرد من الطبقة الأرستقراطية. أما زقاق المدق فتترد إلى معالجة القاهرة القديمة، أما الأسرة التي تصورها بداية ونهاية فأسرة بورجوازية صغيرة يتعلق كل فرد منها بطبقة من طبقات القاهرة الثلاث، فحسن ينحدر إلى الطبقة الشعبية (الكادحة) كما يسميها نجيب محفوظ، وحسين يرضى بما قسم للبورجوازية الصغيرة من حياة في مجتمه. ويتطلع حسين بكل روحه إلى الطبقة الأرستقراطية.

وعلى ضوء هذه النظرة يمكننا أن نطلق على روايات نجيب محفوظ تسميات أخرى نجعل القاهرة محورا لها، فيبقى لرواية القاهرة الجديدة اسمها الذي يلائم غرضنا، ونسمى رواية «خان الخليلي» بين القاهرة القديمة والقاهرة البورجوازية ونسمى رواية السراب، سراب القاهرة الأرستقراطية، ونسمى زقاق المدق، زقاق المدق والقاهرة القديمة، ونسمى بداية ونهاية، القاهرات الثلاث.

وبحملنا تحديد الزمن الروائي لروايات نجيب محفوظ على هذه الصورة، على رفض الزعم الذي يزعمه غالى شكرى في ملحق اللامنتمى عن التاريخ الفعلي الذى كتب فيه نجيب محفوظ رواياته، وهو تاريخ يتقدم كثيرا على تاريخ نشرها^(١٠). وقد خدع الكاتب كثيرا من الباحثين بزعمه لأنه يدعى أنه اعتمد شخصيا على المؤلف في تحديد الزمن الذى كتب فيه المؤلف رواياته.

ويزعم غالى شكرى أن نجيب محفوظ كتب رواية القاهرة الجديدة في الفترة من سبتمبر ١٩٣٨ إلى أبريل ١٩٣٩، وأنه كتب خان الخليلي في الفترة من سبتمبر ١٩٤٠ إلى أبريل ١٩٤١، وكتب زقاق المدق بين ١٩٤١-١٩٤٢، وكتب بداية ونهاية بين سبتمبر ١٩٤٢- أبريل ١٩٤٣... الخ». وهذا الزعم مرفوض لأن معناه أن المؤلف

(١٠) راجع الكتاب، الطبعة الثانية، دار المعارف بصر ١٩٦٩، ص ٤٥٢.

كتب بعض هذه الروايات قبل أن يمر زمنها الروائي بالفعل^(١١)، كما أن هذا الزعم يخالف أقوالاً أخرى سبق أن أشرنا إليها يشير فيها نجيب محفوظ إلى نشره لرواية عبث الأقدار ١٩٣٩، وإلى كتابته بين سنتي ١٩٣٩-١٩٤٣ لروايتين أخريين فقط هما، رادوبيس وكفاح طيبة^(١٢).

وإذا صح ما قدمناه من دوران روايات نجيب محفوظ مكانيا في بيئة واحدة، ومن دوراتها زمنيا في أزمنة متقاربة أو متكررة، ومن رؤيته الاجتماعية لطبقات المجتمع الثلاث التي تفرض الثبات على الطبقة الأرستقراطية لأنها لا مصلحة لها في التغيير، وعلى الطبقة الشعبية لأنها لا تعي واقعها^(١٣)، وتحفظ بالقلق والطموح والتمزق للطبقة البورجوازية. إذا صح هذا كله مضافا إليه ما قدمناه عن ثنائية المادة والروح في رؤية المؤلف، يصبح من الطبيعي أن تتشابه الشخصيات في رواياته المختلفة، وتكرر - مع الفارق - صور الكثير منها، وأن تلقى الشخصيات الطموحة المادية مصيرا تعسا، ويبقى باب النجاة مفتوحا للشخصيات القانعة المضحية، وتتشابه صور الحب العذرى، كما تتشابه صور الحب الجسدي... الخ.

٢

يتحدث نجيب محفوظ عن رأيه الفني في رواية القاهرة الجديدة فيقول «عيب القاهرة الجديدة البارز يتضح في التكنيك نفسه، إذ أنني كتبتها بوجهة نظر العالم بكل شئ، وركزتها في نظرة الشخصية الأولى في الرواية، وذلك على عكس ما كان يجب من ترك بقية الشخصيات لتفصح بنفسها عن نفسها، حتى تتخلص من أسر البطل لها، أو بالأصح سيطرة المؤلف عليها»^(١٤).

والواقع أن نجيب محفوظ لا يقدم رؤيته في القاهرة الجديدة غالبا من خلال الفعل

(١١) تبدأ رفاق المدق مثلا، وقد مر على بداية الحرب العالمية الثانية خمس سنوات.

(١٢) قد يرجع زعم غالى شكري عن كتابة نجيب محفوظ لرواياته، ومباركة نجيب محفوظ لهذا الزعم - إن صح أنه باركه - إلى رغبة غالى شكري في إعطاء المؤلف قدرة تنبؤية عن طريق الزعم بأنه انتهى من كتابة الثلاثية بأجزائها الثلاثة قبل ثورة ١٩٥٢.

(١٣) مما يجدر الإشارة إليه أن عبد الرحمن الشرفاوي في رواية الأرض، يصور زمنيا تقريبا نفس الفترة التي يصورها نجيب في القاهرة الجديدة، والمقارنة بين الروايتين يكشف بوضوح عن رؤية كل منهما، وأثرها على البناء الفني لروايتها.

(١٤) مجلة الكاتب العربي، يوليو سنة ١٩٧٠، نجيب محفوظ يقدم الرواية في مائة عام، ص ٣٧.

والحركة، ولكنه من البداية يصف الفعل والشخصية في تقارير طويلة وكاملة وتصبح الوظيفة الأساسية للحركة في رواية القاهرة الجديدة هي ضرب المزيد والمزيد من الأمانة على أحكام مقررّة سبق للمؤلف تقديمها من قبل. وحركة الأحداث لذلك لا تنمو داخليا ولا دراميا، ولا تتطور برغم حركة الأحداث الخارجية.

ويسيطر المؤلف سيطرة كاملة على الأحداث وحركتها في الرواية، ويوجهها كما يريد، بصورة لا نحس معها بالتلقائية التي ينبغي أن تتوفر في العمل الفني، ويفرض عليها النطق بما يشاء لها أن تنطق به، ويحذف من الصورة ما لا يعجبه، ويضيف إليها ما يروق له، ويظهر في ذلك كله جهد الكاتب الرائع وجديته، ومنه مصدر ضعفه أيضا. وتبدو هذه السيطرة الكاملة للمؤلف على حركة الأحداث في الرواية ابتداء من عنوانها، فالمؤلف يسمي الرواية القاهرة الجديدة، ولولا أنها رواية وليست كتابا علميا لسمّاها المؤلف واقع القاهرة الجديدة، وبعد العنوان تبدأ الرواية بمقدمة ومدخل، ثم تبدأ الحركة الحقيقية للحدث في الرواية.

وتبدأ المقدمة بمنظر الجامعة ووصف قبتها التي «لاحت كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون».

«وفي السماء درات حدآت حيارى، وعلى الأرض انطلقت جماعات الطلبة، كانوا يغادرون الفناء الجامعى إلى الطريق مشتبكين في أحاديث شتى، ثم لاحت بينهم جماعة من الطالبات لا يتجاوزن الخمس يسرن في خفر ومخلصن نجيا، وكان ظهور الفتيات في الجامعة لا يزال حدثا طريفا يستثير الاهتمام والفضول خاصة للطلبة المبتدئين». والمقدمة تبدأ بمنظر الجامعة وقبتها، والجامعة تجمع الطليعة المثقفة من شباب مصر في المستقبل، والحدآت الحيارى والأوراق التي ترجع أنين الهواء البارد ونحيبه، رمز للمستقبل العاصف القلق القاسى الذى ينتظرهم. ويدير المؤلف حوارا بين الطلبة، يكشف لنا جانبا من التيارات الفكرية الوافدة التي تعصف بشباب الجامعة من الجنسين، وأهمها تيار الإلحاد، كما يكشف لنا جانبا من مضار إختلاط الفتى بالفتاة في رأى نجيب محفوظ كما سبق أن أشرنا في التمهيد:

- أتحسب أن فتياتنا يقبلن على الجامعة كما أقبلن على السينما مثلا؟

- وأكثر. وسترى هنا فتيات على غير هذا المثال السيئ.
- سيزمّن الشباب بلا رحمة
- الرحمة هنا رذيلة!
- ولن يكلفن أنفسهن مشاق الحشمة، فالقوى لا يحتشم!
- وربما استعرت بين الجنسين نار!
- ما أجمل هذا..
- وانظر إلى الأشجار والحماثل! إن الحب يتولد فيها من تلقاء نفسه كما تتولد الديدان في قدور المش
- رباه.. هل ندرك ذاك العصر السعيد؟
- بيدك أن تنتظره إذا شئت!
- نحن في بدء الطريق والمستقبل باهر.

وانتهوا من الحديث العام، وتناولوا الفتيات فتاة فتاة - بالتهكم المرير والسخرية اللاذعة»^(١٥).

بعد هذه المقدمة التي تصور الغالبية العظمى من شباب الجامعة، الذين أفسدهم الإلحاد، والشبق الجنسي الحاد، والذين يصنفون - على ضوء رؤية نجيب محفوظ - من بين الغالبية الهالكة الضائعة يضع المؤلف فاصلا مؤلفا من ثلاثة نجوم، ويبدأ في المدخل الذي يتحول فيه للحديث عن أربعة أشخاص من القلة النادرة الناضجة والواعية، والذين يصفهم المؤلف - كاسبق أن أشرنا - بأنهم: «كانوا من طلبة الليسانس، يشارفون الرابعة والعشرين، وثلوح في وجوههم عزة النضج والعلم!... ولم تكن تخفى عليهم خطورة شأنهم، أو بالحرى كانوا يشعرون بها أكثر مما ينبغي».

وسنبر المؤلف شخصية الفرسان الأربعة على محكين يعتبران من وجهة نظره أساسا حاسبا للحكم على الشخصية، ويتمثلان في موقفهم من المرأة ومن المبادئ ويأتي حديث الفرسان الأربعة عن المرأة طبيعيا، فقد سبق لهم أن سمعوا طرفا من حديث زملائهم عن فتيات الجامعة، أما حديثهم عن المبادئ فيفرضه المؤلف فرضا بصورة

تبدو واضحة الإفتعال، «وانعظفوا مع أول طريق مقاطع لطريق الجامعة، وساروا في اتجاه المديرية، كان مأمون رضوان أطولهم قامة ومحجوب عبد الدايم في مثل طوله تقريبا، أما على طه فربعة متين البنيان، وأما أحمد بدير فقصير جدا، كبير الرأس جدا، وكان مأمون رضوان يريد أن يختم ساعات العمل أجمل ختام قبل أن يستقبل يوم اللهو فقال بصوته المتهدج الصاعد من قلبه.

- أنسانا حديث المرأة ما نحن بصدده، فما تعليقكم النهائي على المناظرة التي شهدناها؟»

ويتدخل المؤلف شارحا ومعلقا ومحددا موضوع المناظرة واضعا له بين قوسين: «درات المناظرة حول «المبادئ»، وهل هي ضرورية للانسان أم الأولى أن يتحرر منها»^(١٦).

ومن البداية يكشف محجوب عبد الدايم عن وجهه المادى الأرضى الكافر بالمبادئ، ويكشف مأمون رضوان عن وجه الإنسان الناجى المؤمن المهتم بخلص الإنسان وروحه، ويكشف على طه عن الإيمان بالمبادئ، ولكنه يؤمن بإصلاح المجتمع وبالجنة الأرضية، أما أحمد بدير فصحفى لا يدلى بأراء، مراقب صامت على طول الرواية يعرف الأسرار ولا يتكلم، ويتعامل مع الواقع بمنطقه مع إدراكه لفساده.

ولا يكتفى المؤلف بتقديم الشخصيات على هذه الصورة، ويتركنا للتعرف على جوانب الشخصية من خلال الحركة والعل، ولكنه يشل الفعل والحركة بصورة كاملة في الرواية، ويبدأ في تقديم تاريخ كامل عن شخصية محجوب عبد الدايم، ومأمون رضوان، وعلى طه، ويتوقف الحدث الروائى بصورة كاملة لنواجه بأحكام عامة مطلقة على كل شخصية، لا زمان لها ولا مكان، وتتضمن هذه الأحكام صفات الشخصية جسديا ونفسيا، وظروفها الأسرية، وحالتها المادية، وتاريخها الجسدى والعقلى والنفسى الخ... مع ضرب مثل على طابع الشخصية النفسى والعقلى من خلال تحديد علاقتها بالمرأة، وبعد ذلك ينتهى المؤلف من المدخل.

وتبدأ الحركة في الرواية بداية حقيقية بوصول خطاب إلى محجوب عبد الدايم مخبراً له بمرض والده، طالباً سرعة سفره إلى بلدته القناطر، وفي القناطر يكتشف محجوب مرض والده بالشلل وعجزه عن العمل، وستصبح هذه الافتتاحية افتتاحية شبه تقليدية في كثير من روايات نجيب محفوظ، متمثلة كما سبق أن أشرنا في اختفاء الأب أو الجهل به أو موته، أو مرضه، ومرض القلب هو المرض المفضل عند نجيب محفوظ كسبب لعجز الأب أو موته^(١٧)، ومحجوب عبد الدايم هو محور الحركة وقطبها وأداتها الأولى في الرواية، وتتحرك بقية الشخصيات الأخرى إذا احتكت به أو اقتربت من مجاله، فإذا بعدت عنه اختفت وتوارت وبعدت عن دائرة الضوء، ونتيجة لذلك حجب المؤلف قوى المستقبل الحلم عن الفعل في الرواية، وتوارت في الظل بصورة شبه كاملة شخصية مأمون رضوان لأنه من البداية قدم في تقرير المؤلف عنه كنموذج كامل للشخصية الناجية، أما على طه، الحالم بالجنة الأرضية، فكان إيمانه مشوباً ببعض التناقضات، وكانت روحه لذلك في حاجة إلى تجربة قاسية تطهرها، وتجعل إيمانه كاملاً، وتضحيته بالغة النقاء، ولذلك كان ظهوره في الرواية أكثر نسبياً بالقياس إلى مأمون رضوان^(١٨).

ولا تتمتع الشخصيات التي تمثل المستقبل الحلم في الرواية بالوجود، إلا وهي مجتمعة في شكل ندوة تناقش فيها موضوع المبادئ المفضل لديها ولدى المؤلف. وكما جمع المؤلف الفرسان الأربعة في بداية الرواية جمعهم أيضاً في خاتمتها، باستثناء محجوب عبد الدايم الذي سقط سقوطاً كاملاً لا يسمح له بالتواجد مع قوى المستقبل الحلم. وفي ندوتهم الختامية ناقشوا المبادئ كما سبق لهم مناقشتها في ندوتهم في البداية.

وقد ساعد حجب المؤلف لحركة المستقبل الحلم عن الفعل في الرواية، ودوران حركة الفعل حول محجوب عبد الدايم وحده، وهو لا يتحرك إلا فاسداً أو مفسداً، على رسم صورة بالغة السواد والقتامة للحاضر القاهرة الجديدة الذي تصوره الرواية، فأصبح هذا الحاضر صورة فاسدة بشكل كامل ونهائي ومطلق، ولم يصادر المؤلف على

(١٧) يخبرنا المؤلف عن موت أختين لمحجوب عبد الدايم أيضاً بمرض التيفود الرواية ص ٣١.

(١٨) أشرنا من قبل إلى اعتراف نجيب محفوظ بعجزه عن تصوير الشخصيات الإيجابية في رواياته، ونهيره لذلك بأنه يصور الواقع الذي

لا تبيش فيه مثل هذه الشخصيات. وكان الفن محاكاة للواقع ١١.

الحاضر فقط ولكنه يفقدنا الأمل في المستقبل أيضا، فسالم الإخشيدى الذى كان زعيما طلابيا وطنيا خطيرا، باع كل شئ كما سبق أن قدمنا وتحول ليصبح قوادا ، وقمة في الإنتهازية.

ويكشف لنا أحمد بدير الصحفى الذكى عن مستقبل قاسم بك الوزير الفاسد الذى فضحته الرواية، وذلك فى الاجتماع الأخير الذى تم بين الفرسان الثلاثة بإدارة مجلة على طه «النور الجديد»، فىأتى تصويره لمستقبل قاسم بك على هذه الصورة، «سوف يقبع عاما أو عامين أو أكثر فى نادى محمد على، وعسى أن تخرجه غدا المظاهرات الوطنية عن عزلته، وتحمله كالأبطال إلى الوزارة مرة أخرى، فيعيد سيرته الأولى، أو يلعب دورا جديدا، ومن يعيش يره»^(١٩). ويبلغ من قتامة الصورة التى يقدمها المؤلف لحاضر القاهرة الجديدة، أننا لا نصادف فى الرواية بأسرها امرأة طبيعية، فكل نسائها ساقطات ومنحلات، والمرأة الوحيدة التى تنجو من هذا اللعنة هى أم محبوب عبد الدايم، وهى لا فى «العيرو ولا فى النفير»، ورغم ذلك أغرقها المؤلف بالمآسى، فهى لا تخلع السواد لموت طفلتيها بالتيفود، ثم أصاب الشلل زوجها وأقعده، وفى النهاية فقدت إبنا الوحيد الذى سقط سقوطا كاملا^(٢٠).

وإذا كانت الحركة فى رواية نجيب محفوظ تدور وتتركز حول شخصية محبوب عبد الدايم وحده، بحيث تحجب بقية الشخصيات عن الفعل والحركة، فإن حركة محبوب عبد الدايم نفسها مشروطة ومقيدة ومهدفة لإبراز أمرين، الأول منها ويتمثل فى السقوط الكامل والمطلق لمحبوب عبد الدايم، والثانى منها ويتمثل فى إبراز الفساد المطلق والنهائى للطبقة الأرستقراطية الحاكمة. وإذا كان المؤلف قد أبرز هاتين الظاهرتين من بداية الرواية بأكثر الطرق وضوحا وتقريرية فإن الحركة فى الرواية أصبحت فاقدة لهدفها، عاجزة عن النمو، تدور حول نفسها لتأكيد ثم لإعادة تأكيد ما سبق أن قرره المؤلف من بداية الرواية.

وفى تصوير المؤلف لحركة الطبقة الأرستقراطية فى الرواية يقدم لنا المؤلف شريطا

(١٩) القاهرة الجديدة، ص ١٧٦.

(٢٠) لا يشير المؤلف إلى والده كل من على طه أو مأمون رضوان، ولستنا نعرف شيئا محمدا عن نفسية خطيبة مأمون رضوان ويكتفى المؤلف بالإشارة إلى أنها من أسرة محافظة، وهى مثله - كما نفترض - لا تذهب إلى السينما ولا تومن بالبدع الحديثة.

متابعا من الفضائح، المغلفة أحيانا بالنفاق والرياء، ويصف هذا الفعل ويقرره ويحاكمه ويحكم عليه، ويفضح الخفى من أسراره، وأداته في ذلك محبوب عبد الدايم، والصحافي أحمد بدير وشريط فضائح هذه الطبقة طويل وممتد ومتشابه على طول الرواية وفي كافة مجالات الحياة، وطبيعي أن ينحل في هذا الشريط جميع ما يعرفه نجيب، وما كتبه في قصة القصيرة عن فضائح هذه الطبقة، وتصبح هذه الفضائح أكثر خدمة لهدف المؤلف، كلما كانت أكثر إثارة ومبالغة، وقد سار المؤلف في هذا الاتجاه إلى أبعد مدى، فنحن نلتقي في الرواية بأرستقراطي قامر بعشيقته وخسر الرهان، وإذا كانت الحادثة تبدو مثيرة وعجيبة في ذاتها، فإن تعليق أرستقراطي آخر عليها يبدو أعجب وأغرب:

«- وهل رضيت المرأة

- كانت في حالة سكر بين، وقد انتقلت ملكيتها إلى الرابع، أو - وهو الأصح - انتقلت ملكيته إليها.

- من عسى أن يكون ذاك الصديق...

- أما هذا فلا، لأن أحد الطرفين موجود بيننا»^(٢١)..

وليست هذه هي الأعجوبة الوحيدة التي تقدمها نفس الجلسة الأرستقراطية لمحبوب عبد الدايم، فهناك الكثير مما يماثلها إثارة وغرابة:

«وانتبه محجوب مرة ثالثة على قول شاب:

-.. فما من شك في أن الزوجة أجبرت الباشا زوجها على الإقامة في فندق إبقاء على سائق السيارة.

فسألت إحدى الفتيات باهتمام:

- وهل حقا خيرها الباشا بين بقائه هو أو السائق؟

- نعم.

وماذا كان جوابها!؟

ولما كانت الحركة في الرواية تدور وتتركز حول محبوب عبدالدايم، وهي حركة مهدفة لكشف فسادة وفساد الطبقة الأرستقراطية، وهي حركة مكررة وحيدة الهدف، كانت انتقالات المؤلف بين الفقرات غالبا مجرد محاولة لإحداث توازن في الحجم بين الفصول، ولكنها لا تمثل انتقالات زمانية أو مكانية أو نفسية جوهرية.

وحق يستطيع المؤلف كشف انحلال الطبقة الأرستقراطية وفسادها في شتى المجالات، دفع محبوب عبد الدايم إلى رحلة محسوبة ومسيطر عليها تعيد إلى ذاكرتنا - مع الفارق - رحلة الباشا في عيسى بن هشام للمويلحي. وتحركات محبوب عبد الدايم في هذه المرحلة تبدو أحيانا طبيعية. وأحيانا موجهة. وأحيانا مفروضة ومفتعلة.

وطبيعي أن يجزع محبوب عبد الدايم حين يصله الخطاب الذي يبلغه عن مرض والده، وعن ضرورة سفره إلى القناطر في الحال، وحين يكتشف أن والده لم يكتب بنفسه ينتابه الجزع، لا خوفا على والده كما يصنع أغلب الأبناء، ولكن خوفا على مستقبله بالدرجة الأولى. وطبيعي أن يبادر بالسفر إلى القناطر ليوافق الوضع الجديد، وإن كان من غير المؤلف أن يلتقى على رصيف القطار بسالم الإخشيدى بالذات، مثله الأعلى، وقائده مستقبلا في طريق السقوط، وطبيعي أن يكون الحديث الذي دار بينها مغريا لمحبوب ودافعا له إلى السقوط.

ويصل محبوب إلى القناطر، ويدرك خطورة حال والده الذي سقط فجأة مصابا بشلل نصفي، وينزع لنفسه جنيها شهريا من مكافأة والده، وذلك لعدة أشهر ينتهي فيها من دراسته، وطبيعي أن يطرق كل السبل التي تلوح له لأكتساب مزيد من المال يعينه على مواجهة أعباء الحياة، وأن يفكر في الخلاص من أزمته بزيارة قريب لوالدته، كان في بدايته - وقبل أن ينضم إلى الطبقة الأرستقراطية - مهندسا بالقناطر، ولم يكن الستار الحديدي قد فصل بينه وبين آل عبد الدايم : « وفي ذلك الوقت لم يكن آل

حمديس يترفعون عن مخاطبة آل عبد الدايم، ولم يأل عبد الدايم أفندى جهدا في إكرام الأسرة العزيزة»^(٢٢).

كان بين الأسترتين صلات في ذلك التاريخ البعيد، فلما كبر حمديس بك، وأصبح بيكا، قطع كل صلاته بآل عبدالدايم، وكيف يتصل البيك بالأفندى!.

حاول محجوب أن يلتمس المعاونة من أسرة البيك من موقع القرابة والمساواة، ولكن طبيعته الحيوانية الترايبية جعلته يحاول إقامة علاقة جنسية بإبنة البيك بنفس الصورة التي كان يتعامل بها مع جامعة أعقاب السجائر، القذرة الترايبية، وحاول أن يقيم هذه العلاقة في جو مقبرة فرعونية، منقوش عليها صور فلاحين عرايا، وكان طبيعيا أن يغلق في وجهه باب آل حمديس، فلا يفتح من جديد إلا بعد تسلقه إلى الطبقة التي ينتمون إليها.

وكان طبيعيا أن يطرق باب سالم الإخشيدى الذي أراد أن يجعل منه أداة من أدوات طموحه، فمنع سالم الإخشيدى عنه المال. ولكنه ساعده ليصبح محمرا في مجلة «النجمة» وحين انتهى محجوب عبد الدايم من الليسانس ذهب إليه من جديد ليساعده في الحصول على وظيفة. وطبيعى أن يرضن عليه سالم الإخشيدى بالوظيفة ليظل محجوب أداة طيبة في يده وقابلة للاستغلال. ويسمع من الاخشيدى ما سبق أن سمعه من كثيرين عن المؤهلات التي ترشح الإنسان للوظيفة في هذا المجتمع، ومحجوب لا يتوفر له شرط واحد منها. فهو ليس فتى أمرد. ولا أمه باللعب. كما أنه لا يملك مالا يرشو به أحدا من أصحاب النفوذ. وبدلا من الوظيفة المطلوبة، يرسله الإخشيدى إلى حفلة تقيمها إكرام هانم نيروز رئيسة جمعية الضريرات كمندوب لمجلة النجمة، لعله إذا كتب في مجلته مشيدا باكرام هانم، تتكرم عليه الهانم بوظيفة. وهدف المؤلف من إرسال محجوب عبد الدايم لهذه الحفلة هو خلق الفرصة ليعرض علينا نماذج من الجمال الأثوى الارستقراطى، المطبوع منه والمصنوع. ومحجوب يشاهد في الحفلة ثديا ناهدا تكاد حلمته تثقب الفستان (راجع قصة همس الجنون) ولكن الغريب والعجيب حقا أن صاحبة هذا الثدى عجوز، دميمة. ويعرض له أحمد بدير الصحفى شريطا طويلا عن فجور الطبقة وزيفها وفسادها. ويعرفه الإخشيدى على إكرام هانم

نيروز، ويذهب محجوب عبد الدايم إلى بيته وهو يشحذ كل أسلحته ليكتب مقالة عن إكرام هانم يتقرب بها إليها.

ويتضح لنا في نفس الوقت أن الموقف كله مفروض على الحدث، ولا ضرورة له، فسالم الإخشيدى يستدعى محجوب عبد الدايم ليقوم بمغامرة جديدة تماما، ويعرض عليه وظيفة سكرتير وكيل الوزارة الذى يعمل الإخشيدى مديرا لمكتبه وذلك مقابل الزواج بعشيقة وكيل الوزارة، وموافقته على استمرار العلاقة بعد الزواج، ويوافق محجوب الجشع الطموح المادى على الصفقة. قد يكون كل ذلك طبيعيا، ولكن أن تكون الزوجة العشيقة هى إحسان شحاته تركى خطيبة صديقه وزميله على طه، دون نساء الأرض جميعا، فذلك موقف يدعو إلى الدهشة ولا يخلو من افتعال.

ويبدو مفتعلا أيضا ومفروضا من المؤلف أن الرحلة الوحيدة التى يقوم بها محجوب عبد الدايم وزوجته العشيقة مع الشلة الأرسقراطية لا تتجه إلا إلى بلدة محجوب القناطر، وذلك ليفرض علينا المؤلف مقارنة بين وضع محجوب الجديد ووضع والده عبد الدايم أفندى البالغ السوء، «وحدث أن أوقفهم حسنى شوكت عند بائع تين (شوكى طبعاً) ليبتاع منه، وكان البائع عجوزاً يتوكأ على عصا من كبر وعجز فذكر محجوب أباه فى غمضة عين، وجدوا فى طريقهم وصورة الرجل لا تفارقه، فأبوه إذا قدر له أن يترك الفراش لن يكون إلا صورة من هذا الرجل، ولن يخطو خطوة بغير عصا يتوكأ عليها، وتفكر ملياً ثم قال لنفسه: «ولا يبعد إذا تحطمت وسائله أن يرفع سلة تين، ويسرح بها»^(٢٣).

ولا يقتصر توجيه المؤلف للأحداث على دفع أحداث لا ضرورة لها، أو على فرض أحداث لا أهمية لها على سياق الحركة الروائية، أو تعسف مصادفات مستبعدة، ولكن فرضه لدلالات رمزية على الأمكنة وأسمائها يحتاج منا لوقف طويلاً، لما يكشف عنه من اتجاه هندسى وميكانيكى غريب حقا، فالمؤلف كما سبق أن قدمنا يبدأ روايته بالحديث عن الجامعة التى تجمع الطليعة من شباب الأمة وترمز إلى مستقبلها وهى تجمع بين كل التيارات الفكرية، وبين الشباب من الجنسين، ويصف قرص الشمس كما يبدو

من بعيد فوق قبةالجامعة الهائلة بأنه منبثق من السماء أو عائد إليها، اشارة إلى أن الجامعة تمثل مصدر «النور الجديد» الذي يكاد يختلط بنور السماء، والجامعة تبدو كإله يجتو بين يديه كهنته العابدون. أليست حرما مقدسا يتعبد فيه طلبتها. وأوراق الأشجار تنتحب والحدآت حيارى، والهواء يتخبط بين الأشجار كما سيتخبط طلبة الجامعة في طريق المستقبل الغامض والمؤلم والمحير.

وحين ينعطف محبوب عبد الدايم مع أصدقائه من أول طريق مقاطع لطريق الجامعة، لا بد أن يسيرا في اتجاه المديرية. ومعنى ذلك أن حديثهم سيتحول أيضا عن حديث المرأة إلى حديث المبادئ الصالحة لإدارة دفة الأمور في المجتمع ودار الطلبة تتكون من ثلاث طبقات إشارة إلى طبقات الأمة، ويسكن الفرسان الثلاثة في الطابق الثانى، إشارة إلى موقع طبقتهم البورجوازية بين الطبقة الأرستقراطية وبين الكادحين، ودار الطلبة تقع على ناصية شارع رشاد، أليسوا طلبة يرشدون وسيرشدون، والفرسان الثلاثة يسكنون ثلاث حجرات متجاورة، أليسوا أصدقاء من نفس الطبقة وفى نفس السنة الدراسية.

«وكان الظلام يبتلع الكون، ومحبوب عبد الدايم مازال بموقفه من النافذة» حين وصله الخطاب الذى حمل إليه نبأ الكارثة التى أصابت والده، وهو يلتقى بسالم الإخشيدي في محطة القطار وعلى رصيف المحطة، وفى ذلك إشارة إلى وقوفه على مفترق طرق، وأن سالم الإخشيدي سيمهد له السير في طريق الندامة، ولا بد أن يركب سالم الإخشيدي عربة الدرجة الأولى ويركب هو عربة الدرجة الثالثة إشارة إلى الموقف الطبقي لكل منهما، وبلدة محبوب هى القناطر، وهى جسر العبور بين عالمين منفصلين، وهو يتوسل إلى اسم بلدته المعبر لكى تجعل حظه كحظ بلدياته سالم الإخشيدي.

وبيت محبوب عبد الدايم في القناطر صغير وله فناء ترابى، ويشير المؤلف دائما إلى الفناء الترابى لأى بيت كمرادف للفقر، كما أن للفناء الترابى وظيفة أخرى لأنه يشير إلى طبيعة محبوب الأرضية الترابية، وحين يعود من القناطر يترك دار الطلبة التى تقع في شارع رشاد إلى حجرة فوق سطح عمارة بشارع جركس، اشارة إلى بدئه لحياة جديدة، ستدفع به إلى الجركس الحاكمين، وانظر إلى العجائب التى تجعل سالم الاخشيدي لا يجد شارعا يسكن فيه في الزمالك إلا شارع الفضال، ودار جمعية

الضريرات تبدو جميلة المنظر كجنة وارفة الظلال، وكانت أهم مظاهر حفلة جمعية الضريرات هي تقديم مسرحية، ومسابقة لاختيار ملكة الجمال.

ويستمر المؤلف في توظيف المكان وأسمائه بهذه الطريقة المتعمدة الآلية والمتعسفة على طول الرواية، وهي تحتاج إلى دراسة مستقلة للكشف عن كل صورها وما قصدنا في هذا المجال إلا إلى تقديم عينة منها. وهذه العينة وإن كانت تكشف عن جدية المؤلف البالغة، إلا أنها تكشف في نفس الوقت عن قبضة المؤلف القاسية التي تتحكم في الأحداث مما يفقدها تلقائية الحركة ومرونتها. ولعل أحدا لم يلتفت إلى هذه الظاهرة كما التفت إليها يحيى حقى وهو يقيم بناء روايات نجيب محفوظ التي كتبها قبل كتابته لرواية اللص والكلاب. يقول يحيى حقى واصفا بناء هذه الروايات: «البناء متين متماسك، أسسه غائرة في الأرض، مستندة إلى علم وفهم ودراية، بناء لا يخر منه الماء، لا مكان فيه للخلل في النسبة والأبعاد إنه من صنع «معلم أوسطى في الكار». وحين ينفصل عن الكون يخيل إليك أن خلقته هي في الأزل هكذا. لاسدود، ولا تعب ولا أستار بعد النظرة الأولى، وأقصى قدرة لهذا البناء هي الإفصاح عن جماله وصدقه وعن ضغطه على الأرض مقدرًا بالثقل الواقع على وحدة السنتيمتر. كل هذا داخل في حساب المهندس المعماري^(٢٤).

٣

تعيش شخصيات رواية القاهرة الجديدة في عالمين عدوين منفصلين لا سبيل إلى اللقاء بينها، عالم الهكسوس الجدد، وعالم الطبيعة المثقفة من البورجوازية الصغيرة، ويختلف أسلوب المؤلف في التعامل مع شخصيات كل من العالمين: ونحن نواجه في عالم الهكسوس الجدد عالما كابوسيا قدريا، حالك السواد، مصمتا ومغلقا على نفسه لا نعرف له بداية ولا نهاية، ولا نجد لفساده سببا واضحا ولا مبررا كافيا، ويبدو كأن الفرد من هذه الطبقة يولد محملا بكل صفات الطبقة التي تمثل نموذج الإنسان

(٢٤) عطر الأحباب، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان - ١٩٧١، ص ٨٦، ويحيى حقى ملاحظات أخرى على درجة كبيرة من الذكاء والحساسية وتتصل بتقسيم نجيب محفوظ لرواياته إلى فصول متساوية الحجم، وعنايته بالتفاصيل الصغيرة... الخ، راجع الكتاب فصل الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ ص ٨٢ وما بعدها

المرفوض في رؤية نجيب محفوظ، وهو الإنسان الشديد الطموح إلى اللذات الأرضية الحيوانية، ويتحول الوليد من أبناء هذه الطبقة أوتوماتيكيا إلى جزء من الكابوس القدرى الذى يسيطر على مصير البلاد ويحكم قبضته على مقدراتها.

والمؤلف يتعامل مع شخصيات الهكسوس الجدد ككتلة واحدة متجانسة، لا خصوصية لأفرادها، ولا تميز ولا اختلاف، وقد يهمل أحيانا تسمية بعض شخصياتها، وليس لفرد من أفراد هذه الطبقة الأرستقراطية حضور مستمر في الرواية، لأن كل فرد منها لا يمثل وجودا متميزا، ولكن يقدم كقمة في الفساد الذى يسود الطبقة، ولم يذكره المؤلف إلا كمجرد مثال على الفساد الذى يشمل الطبقة بأسرها، وموقف المؤلف في تصويره لهذه الطبقة يصبح أقرب إلى موقف المفكر الذى يضرب الأمثلة على فساد الطبقة، وشمول هذا الفساد، ووصوله إلى أقصى قمة من البشاعة، منه إلى موقف الروائى الذى يتعامل مع شخصيات إنسانية.

هذه الشخصيات التى لا تتمتع بحضور مستمر على طول الرواية، وتجسد في فعلها الفساد المطلق، تتميز أيضا بأنها شخصيات منافقة ومرائية تدعى عكس حقيقتها، وهى لذلك فى حاجة غالبا إلى شخصية أخرى تدخل إلى عالمها، وتقوم بدور كاشف الأسرار الذى يرفع الستر المسدلة عن وجه الطبقة القبيح. وطبيعى أن المؤلف بتصويره للشخصيات على هذه الصورة لا يتعامل معهم كبشر ولكنه يعيدنا من جديد إلى عالم الخير المطلق، عالم الأبيض والأسود، والملائكة والشياطين، وهو نفس عالم الشاعر القديم حين كان يمدح بقمم المثل العليا، وهجو بضعها.

ويجمع بين أفراد هذه الطبقة ويوحد بينهم جشع لا حد له، وتوق إلى الملاذ الحسية والمظاهر الكاذبة، ووسيلتهم إلى ذلك المال معبودهم الوحيد، مستعدون للحصول عليه ولو باعوا كل شئ، الشرف والعرض والكرامة والدين والوطن، وكل ما يمثل قيمة غالية للبشر الآخرين. وتحكم علاقتهم بالبشر الآخرين علاقة وحيدة هى اتخاذهم أداة للحصول على المال أو اللذة، ويتساوى فى هذه المعاملة أبناء الطبقات الأخرى والمرأة. وهم حريصون على إغلاق عالمهم على أنفسهم، وعلى إقامة ستار حديدى بينهم وبين أبناء الطبقات الأخرى، لكى يظلوا دائرة ممدودة متميزة، وتظل الأغلبية أداة مسخرة لتقديم المتعة لهم.

وبرغم أنهم يحكمون مصر، ويتحكمون في أقدارها فهم غرباء عن البلاد في أصولهم وملازمهم الجسدية ولغتهم وطبيعة مصالحهم، يقفون من الشعب موقف العداء الكامل، وهم لا يعادونه ويستغلونه فقط، ولكنهم يحتقرونه أيضاً، وإذا أقاموا حفلة خيرية تحولت إلى حانة، ويعقد المؤلف مقارنة بين ثوب الرياء الذى يرتدونه وبين حقيقة واقعهم، فى نقاط أعدها محبوب عبد الدايم ليبدأ منها كتابة مقاله فى نفاق إكرام هانم نيروز رئيسة جمعية الضريرات:

ما ينبغي أن يكتب	الحقيقة
١- أسرة إكرام نيروز وعراقتها فى الوطنية	١- إكرام نيروز كريمة رجل من صنائع الإحتلال
٢- زوج وفيه وأم بارة	٢- غرامها بالشبان
٣- اغترافها من الثقافتين العربية والفرنسية	٣- تفوقها فى الفرنسية وعجزها فى العربية
٤- مشروعاتها الخيرية	٤- دار الضريرات حانة
٥- مدعوها على مثالها	٥- مدعوها على مثالها
٦- عاطفة الخير ^(٢٥)	٦- المدعون يهتمون بكل شئ إلا الضريرات

وقد حاول المؤلف فى الرواية تصوير فساد الطبقة وقد غطى وشمل كل المجالات والسلطات، من تنفيذية وتشريعية، وامتد الفساد ليطغى أيضا السلطة التى تراقب السلطات الأخرى وهى سلطة الصحافة. ويبدو من الصعب علينا أن نتقنع بأن مجتمعات يصل فيه الفساد إلى هذه الدرجة من الشمول، وتحكمه شخصيات وصلت إلى هذه الدرجة من الفساد يمكن أن يستمر فى الحياة. بل يمكن أن يوجد على الإطلاق. والشخصية الوحيدة التى تتمتع بحضور مستمر نسبيا فى الرواية من بين أفراد المجموعة الأرستقراطية هى شخصية أحمد بك قاسم الوزير العاشق، وذلك لارتباطه بحياة محبوب عبد الدايم وسقوطه، ولأنه يكشف بسلوكه عن طبيعة العلاقة التى تربط بين طبقته كسلطة وبين الشعب.

أما المجموعة الثانية من الشخصيات التي يقدمها نجيب محفوظ في رواية القاهرة الجديدة، فتعيش في المعسكر الآخر، والمؤلف لا يهتم بالمعسكر الآخر ككل، ولكنه يركز اهتمامه على طليعة المثقفين من أبناء البورجوازية الصغيرة، وهم الذين يطالبون بالتغيير ويعون مأساة واقعهم ومأساتهم الشخصية أيضا؛ ذلك لأن المؤلف يرى أن جماهير الكادحين كانت في هذه الفترة راضية وصامتة وسلبية لأنها لا تعي واقعها ولا مأساتها، أما الفئة التي ركز المؤلف اهتمامه عليها فهي الفئة المتحركة بحكم وعيها المتطلعة إلى التغيير، المثقلة تحت وطأة المسؤولية، وهذه الفئة تنقسم إلى قسمين أيضا، فئة المتطلعين إلى الالتصاق بالطبقة الأرستقراطية، الذين يرغبون في القفز على الحواجز مضحين بكل قيمة لتحقيق مآربهم، والانضمام إلى معسكر جزائريهم، ومن هؤلاء محبوب عبد الدايم الذي يعد أصدق مثال على الإنسان المادي والحيواني في رؤية المؤلف، وهو يبدو في الرواية أسوأ وأفسد من الطبقة الأرستقراطية نفسها، لأن شخصيات هذه الطبقة تمارس الفساد بصورة شبه غريزية أما محبوب عبد الدايم فيمارسه بوعي كامل وإصرار. ويتفق موقف محبوب عبد الدايم مع موقف قبان شارع محمد على والتمثل في والده إحسان شحاته تركي التي تجبر ابنتها على الدعارة، وموقف والدها القواد شحاته تركي.

ومن الغريب حقا أن نجيب محفوظ يركز في روايته ويبدع فنيا حين يعالج الشخصيات المرفوضة الساقطة، ويقل اهتمامه بالشخصيات التي تمثل الشخصيات الناجية في رؤيته للإنسان، وهذه الظاهرة مطردة في الكثير من رواياته، ونعبر حسي أن نقرر في هذا المجال أن طبيعة الشخصيات الساقطة أعمق وأكثر تعبيراً عن رؤية المؤلف للبشر من الشخصيات التي تمثل شخصياته المفضلة.

ويرشح المؤلف الإنسان للسقوط في الرواية وليكون فرداً من المجموعة الأولى من الطليعة المثقفة، إذا كان هذا الإنسان يتمتع بنفس صفات محبوب عبد الدايم الذي سبق وأشرنا إلى وصف المؤلف له بأنه كان ينطوي على شهوة جامحة ويضيق بطموح جشع، وتكتمل شروط السقوط للإنسان، إذا كان ماديا حيوانيا متعلقا بالمتع الزائفة مستعدا للوصول إلى ذلك كله لبيع نفسه وقيمه للشيطان، وكان محبوب عبد الدايم مرشحا مثاليا للسقوط، وتمثل إحسان شحاته نموذجاً ناقصاً، واستعداد محبوب

عبد الدايم شبه الغريزي للسقوط، أضعف من تأثير الفقر على سقوطه، وأضعف بالتالى من أثر المشكلة الاجتماعية فى الرواية، ومحجوب عبد الدايم كان ساقطاً بلا خلاق قبل مرض والده، وحين كان يعيش فى دار الطلبة ويرسل له والده ثلاثة جنيهات فى كل شهر، وهو مبلغ يعد ثروة بمقاييس العصر الذى تصوره الرواية. وقد أعلن المؤلف إجرامه وسقوطه فى تقريره المفصل عن شخصيته^(٢٦) فى بداية روايته، وذلك قبل مرض والده، وقبل أن تصبح حاجته إلى النقود ملحة وقبل أن تبدأ الحركة الحقيقية فى الرواية، والمؤلف فى تقريره عنه يقدمه فى هذه الصورة، «يجوز أن يدعو مأمون رضوان إلى الإسلام جهاراً. ويجوز أن يعلن على طه إعتناقه لحرية الفكر والاشتراكية. أما فلسفته (محجوب عبد الدايم) فينبغى أن تظل سرية - لا احتراماً للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شئ - ولكن لأنها لا تؤتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده! ألا ترى أنه إذا آمن الناس جميعاً بالرديلة، لم يتميز بينهم بما يتيح له التفوق عليهم. لذلك احتفظ بها لنفسه، ولم يعلن منها إلا ما هو فى حكم الموضة كالإلحاد وحرية الفكر، إلا إذا ضاق صدره، أو غلبه شعور الوحشة، فانه ينفس عن قلبه بالمزاح والسخرية فبدا للقوم ساخرًا ما جنى لا شيطاناً مجرماً. ومضى فى سبيله شاباً فقيراً بلا خلق يرصد الفرص، ويتوثب للانقضاض عليها بجرأة لا تعرف الحدود»^(٢٧).

ولا يكتفى المؤلف بالحكم على محجوب عبد الدايم بأنه شيطان مجرم بلا خلق ولكنه يحدد أيضاً أهدافه فى الحياة بقوله: «غايته فى دنياه اللذة والقوة بأيسر السبل والوسائل، ودون مراعاة لخلق أودين أو فضائل... عثر على موضة الإلحاد والتفسيرات التى يبشر بها علماء النفس والاجتماع للدين والأخلاق والظواهر الاجتماعية الأخرى، وسر بها سروراً شيطانياً، وجمع من نخالته فلسفة خاصة اطمأن بها قلبه الذى نهكه الشعور بالضعف. لقد كان وغداً ساقطاً مضمحلاً فصار فى غمضة عين فيلسوفاً»^(٢٨). وإذا كان المؤلف قد تجاوز فى حكمه على بطله موقف الروائى وتحول إلى قاض قاس يحكم على بطله بأنه شيطان مجرم بلا خلق ولا دين، ووغد ساقط

(٢٦) الرواية ص ٢٢ - ٢٣.

(٢٧) نفس المرجع ونفس الصفحات.

(٢٨) القاهره الجديدة ص ٢٢.

مضمحل، وهو يصدر هذه الأحكام على بطله دون بينة، وقبل أن يمارس الفعل. مما يوحي لنا بأن البطل إنسان ساقط بالفريزة، فإن ذلك كله أضعف من أثر الفقر عليه، ويتحول موقف محجوب من موقف الضحية إلى موقف الجزار، وتصبح مأساته في نهاية الرواية جزاء عادلا يرتاح إليه حسنا الأخلاقي جميعا، وإن أثر ذلك على قضية الرواية التي تحاول الكشف عن الفساد الكامل لحكم الطبقة الأرستقراطية. وفي مجتمع يلقي فيه الشيطان المجرم جزاءه العادل، كيف نستطيع أن نصم هذا المجتمع بالفساد الكامل؟

ويبدو موقف إحسان شحاته مبررا في الرواية بصورة أفضل، ومع ذلك تظل متمتعة بالشروط التي يجب أن تتوفر في الإنسان المرشح للسقوط. فلم تكن في حالة فقر مدقع ولكنها كانت بارعة الجمال، «وخافت على جمالها عوادي الفقر وسوء التغذية»^(٢١). وتعلقت بالمظاهر، وأغراها على السقوط جمالها، ووضعها كامرأة ونقص في ثقافتها ووعيها، فهي لم تكن مثقفة كمحجوب عبد الدايم، كما ساعدها على السقوط تشجيع أمها قينة شارح محمد على لها، وشارك في الاغراء والدها، وإحساسها بالمصير الذي يمكن أن ينتظر إخوانها السبعة الصغار لو صمدت للاغراء. أما الذي يسقط حقا دون تبرير قوى وحاجة ملحة، فهو سالم الأخشيدي الذي يقتل ببرود وبأعصاب هادئة، ويزيد من خطورة جرمه أنه كان زعبيا طلابيا ووطنيا خطيرا.

أما الفئة الثانية من طليعة البورجوازية الصغيرة المثقفة فهي تصور نماذج للإنسان الناجي في رؤية المؤلف، وهي تنظر إلى الطبقة الارستقراطية الحاكمة كطبقة عدوة لا سبيل إلى الإلتقاء بها، والسبيل الوحيد للتعامل معها هو الخلاص منها، وسبيل الخلاص - كما تفرضه رؤية المؤلف على شخصياته - هو سبيل الحكمة والموعظة الحسنة، فالمؤلف لا يؤمن بالعنف الثوري، لأنه لا يخلو من الارتباط بالمادية الحيوانية، أما سبيل الحكمة والموعظة الحسنة فيتصل بعالم السمو الروحي والعقلي.

ويرشحك لكي تكون واحدا من هذه الفئة الناجية أن تكون حالتك الاجتماعية ميسورة تحقق لك قدرا مناسباً من مطالب جسدك حتى تستطيع التفرغ للسمو بعقلك

وروحك. على أن تكون قادرا بعد ذلك على ضبط طموحك المادى وغرائذك. كما ينبغي عليك أن تؤمن إيمانا خالصا لا تشوبه شائبة بمبدأ من المبادئ، وأن تكون مستعدا لكل تضحية في سبيل مبدئك وأن تكون مثقفا واعيا قادرا على اقناع الآخرين بهذا المبدأ.

وكان مأمون رضوان كما وصفه المؤلف في التقرير الذى كتبه عنه في بداية الرواية نموذجاً كاملاً ومثالياً للإنسان الناجى، مستوفياً لجميع الشروط، مؤمناً برسالة السماء، مستعداً للتضحية من أجل مبدئه، مخلصاً للعلم ومتفوقاً في دراسته، ولذلك حجبته المؤلف عن الظهور كثيراً في الرواية فلم يظهر ظهوراً حقيقياً إلا في بداية الرواية ونهايتها. أما على طه فلم يكن نموذجاً نقياً بصورة كاملة للإنسان الناجى، ولذلك كان ظهوره في الرواية أكثر نسبياً من ظهور مأمون رضوان. ويرجع المؤلف في تقريره الشواذب التى نسوب روح على طه إلى كونه لا يخلو من نزعة مادية في فكره وسلوكه ومبدئه وإلى نعلقه بجنة أرضية بدلاً من الجنة السماوية وإلى إلحاده، «والواقع أنه لم يكن يخل (؟) من تناقض. كان كثيراً ما يستهين بالملابس والمآكل ونظام الطبقات، ولكنه كان يلبس فيتألق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يتسبع وينفق عن سعة»^(٣٠). ويكمل المؤلف صورة تناقضات على طه في تقريره بقوله: «كان يهيم بالمثل العليا، ويتحدث بحماس وإيمان عن المدينة الفاضلة، فصدقه عارفوه، ولكن بعض المغرمين بالنقد أشاعوا عنه أنه داهية لا يشق له غبار، وأنه يغزو الأوساط جميعاً مثلثاً بالفضيلة، فيصيد الحسان باسم العلم والفضيلة، وأنه يتحدث عن الأخلاق كما تتحدث الخاطبة عن عروس لم ترها، ولكنهم غالوا وكذبوا، والحقيقة أن الشاب كان صادقاً ومخلصاً، وأنه إذا كان يجب الجمال فقد أحبه بنزاهة وإخلاص»^(٣١). «كان شجاعاً صادقاً، فاستقبل الحياة الجديدة بإرادة متوثبة وعقل شغوف بالحق. لم يكن من الهازئين الماجنين، ولم يكن إعجاباًه بمأمون رضوان لصدقه وشجاعته ولكنه ارتقى بين أحضان الفلسفة المادية؛ هيكلاً واستولد وماخ، وآمن بالتفسير المادى للحياة، وارتاح أيما ارتياح للقول بأن الموجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة»^(٣٢). «وشغف بالإصلاح الاجتماعى وحلم بالجنة الأرضية فدرس المذاهب الاجتماعية، حتى طاب له أن يدعو نفسه

(٣٠) المرجع ص ١٥.

(٣١) . (٣٢) . معظمتان مأخوذة من ص ١٩-٢٠ من الرواية.

اشتراكيا! وانتهى المطاف بروحه - التي بدأت رحلتها من مكة إلى موسكو»^(٣٣).
«وحق له أن يقول عن نفسه مرورا: هاكم بطاقتي الشخصية وهي تغنى عن كل تعريف: غير فقير واشتراكي ملحد وشريف. عاشق عذرى!»^(٣٤).

وأراد المؤلف أن يخلص شخصية على طه من التناقض، وأن ينقى روحه من الشوائب، فأخضعه لتجربة حب فاشل ومرير مع إحسان شحاته تركى صهرت روحه وطهرتها، فأصبح إيمانه بالمبدأ نقيا صافيا، فاستقال من وظيفته بالجامعة، وترك رسالة الماجستير كما تركها نجيب محفوظ، وكرس حياته لرسالته في مجلة «النور الجديد» فكان صاحبها ورئيس تحريرها.

وبعد التجربة المرة التي خلصت روح على طه من شوائبها أصبح يقف في نفس الموقع الذي يقف فيه مأمون رضوان. كلاهما مؤمن برسالة مستعد للتضحية من أجلها، وهما معا يمثلان طريق الخلاص طريق المستقبل الحلم، الذي لا يمثل - من وجهة نظر المؤلف - موقف أحدهما ولكنه يمثل مزيجا من مبادئ على طه ومأمون رضوان، خاصة وأنتك تجد أن «أعلام الفلاسفة في ظل الله دائما: أفلاطون وديكارت وبرجسون، كما رحب قلبه (مأمون رضوان) المخلص بالوفاق الذي بنى به القرن العشرين بين العلم والدين والفلسفة، فالיום تنحل المادة إلى شحنات كهربائية أشبه بالروح منها بالمادة، واليوم تسترد الروح عرشها المسلوب»^(٣٥).

ولو استطاع نجيب محفوظ أن يجمع بين على طه الذي يدعو إلى الإيمان بالعلم والمجتمع والاشتراكية وبين مأمون رضوان الذي يؤمن برسالة الساء في شخص واحد يؤمن بالدين والعلم والاشتراكية، لأصبح هذا الإنسان ممثلا لرمز الخلاص. ألم يبحث أبطال نجيب عن هذه الثلاثية في كثير من رواياته؟

وكان المؤلف واضحا في نظره إلى مأمون رضوان وعلى طه كرمز للمستقبل الحلم، لا الواقع المعاش الذي يبدو الفساد فيه أشبه بحقيقة أزلية لا مفر منها، ويكتشف المؤلف عن موقفه هذا بوضوح في المشهد الختامي للرواية:

(٣٣). (٣٤) منقطعات مأخوذة من ص ١٦-٢٠ من الرواية.

(٣٥) العامرة المجدد ص ١٢

«قال مأمون رضوان ممتعضا:

- حقيقة المسألة أنى أرى الخير متعلقا بجوهر الروح، وتريناه، أو يراه الأستاذ على تابعا للرجيف، فإذا حسن توزيع الرجيف محق السر..!

فقال على بلهجة لا تخلو من حدة:

أنى لا أوافق على هذا الوضع للمسألة، وإنك لتعلم بأنى أهيم بلذات الروح، وليس المجتمع الذى تحلم به بخال من الشر، فلا خير فى مجتمع يخلو من نقص يبحث على الكمال، ولكن المجتمع الذى نحلم به يحو شروراً نراها فى وضعنا الحالى ضربا من القضاء والقدر...

وهنا ضحك أحمد بدير ضحكا عاليا وقال:

- لماذا تتعجلان المعركة ولم يأزف موعدها؟!

وابتسم الرفاق، الأصدقاء الأعداء، وتبادلوا نظرات ذات معنى، وكأنهم يتساءلون معا «ماذا تحببنا لنا أيها الغد»^(٣٦).

والمؤلف يتعامل مع شخصيات المسكر الثانى من طليعة مثقفى البورجوازية الصغيرة بصورة غريبة حقا، فهو لا يتعامل معهم ككتلة واحدة ذات ملامح متشابهة ولكنه يتعامل معهم كأفراد لكل منهم ذاته المستقلة المتفردة، ولكنه لا يدع هذه الذات تكشف عن نفسها من خلال الحركة والفعل، بل يقدم الشخصيات بنفسه من البداية فى تقارير مطولة يحدد فيها بشكل عام الملامح الشخصية نفسيا وجسديا، ومهما طالت هذه التقارير فهى لا تستطيع أن تقدم لنا إلا سمات عامة لا تغنى روائيا عن مشاهدتنا لردود فعل هذه الشخصية فى المواقف الجزئية ومن خلال ممارستها للفعل، ويشعر المؤلف أحيانا بأن تقاريره عن الشخصية غير كافية أو انها فى حاجة إلى شرح أو إضافة أو تفسير فيضطر إلى إضافة أحكام جديدة إلى تقريره، قد تتناقض أحيانا مع أحكامه الأولى أو تشوش عليها أو تتعارض مع فعلها فى الرواية فهو يصف مأمون رضوان فى تقريره بمثل هذه الصفات:

(٣٦) القاعة الجديدة ص ١٧٦.

«ثم إنه لم ينبج من ميل للوحدة تأصل في طبعه منذ عهد مرضه العصبى الطويل، هذا إلى جهل بأصول اللياقة الاجتماعية، ونكران لروح الفكاهة، وولع بالصرامة جعلت من حديثه أحيانا سوط عذاب، فسماه منتقدوه تارة بالجامعى الريفى، وتارة بالمهدى المنتظر، وقال عنه طالب مرة: الأستاذ مأمون رضوان إمام الإسلام فى عصرنا هذا، وقديما أدخل عمرو بن العاص الإسلام فى مصر بدهائه، وغدا يخرج منه مأمون رضوان بثقل دمه»^(٣٧). وإذا قرأت رواية القاهرة الجديدة بأسرها فلن تجد لمأمون رضوان فعلا أو قولا يصلح شاهدا على هذه الصفات التى وصفه بها المؤلف.

ويكمل المؤلف تقريره عن صفات على طه الذى وصفه بأنه شخص اجتماعى محبوب بما يكاد يناقض هذه الصفة، فيصفه فى مناسبة أخرى بأنه، «عصبى المزاج لا يكاد يطوى سرا»^(٣٨).

ويحكم المؤلف على سلوك الشخصيات أحيانا بما يناقض ما يمكن أن يستخلصه القارئ بنفسه من هذا السلوك، فهو يصف علاقة الحب التى تجمع بين على طه وإحسان شحاته بأنها علاقة طاهرة، فإذا التقى الحبيبان لم يصنعا شيئا سوى الحديث الذى تتخلله القبلات الشهوانية الملتهبة^(٣٩).

وإحسان شحاته إذا تكلمت مع على طه بدت وكأنها أكثر ثقافة ووعيا منه، رغم كل أحكام المؤلف عليها وعليه، كما يتضح من هذا الحوار:

«- محور الكتاب - الذى تسميه قصة - أفكار وآراء، وأنا أرتاد فى الكتب الحياة والعاطفة!

- ولكن الحياة فكر وعاطفة!

فلمت أطراف شجاعته وقالت:

لا تطوقنى بمنطقك، فربما لا أستطيع دفعه، ولكنه لن يغير من ذوقى، الموسيقى مقياس الفن الحقيقى فى نظرى، فما تجاوز مادة الموسيقى فى الكتاب لا ينبغى أن يعد من الفن فى شىء.

(٣٩) المرجع السابق ١٦-١٧.

(٣٧) الرواية ص ١٢.

(٣٨) المرجع ص ٧٣.

فها له رأيا، وابتسم ابتسامة باهتة، وقال بأسف:
- إنك تحرمين على نفسك أشهى ثمار الفن الحقيقي.

فقالت ضاحكة:

- مجدولين، آلام فرتر آلام رفائيل تلك آيات الفن الذى أحبه...

قالت ذلك بلهجة من يقول «لكم دينكم ولى دين»، فأمسك الشاب عن الكلام^(٤٠).

والمؤلف لا يحكم فى تقاريره عن الشخصيات على صفاتها وسلوكها فقط، ولكنه يتخذ منها موقف القاضى القاسى - كما سبق أن قدمنا - ويكفى أن بعض أحكامه على محبوب عبد الدايم وصفته بأنه كان شيطانا مجرما ووغدا ساقطا مضمحلا. كما لا يتمتع من هذه الشخصيات بحضور مستمر على طول الرواية غير محبوب عبد الدايم، يليه فى الترتيب إحسان شحاته وسالم الاخشيدى، ثم على طه، فمأمون رضوان، وأقلهم نصيبا فى الفعل والقول أحمد بدير الذى يبدو طول الوقت حاضرا كالغائب، مجرد شاهد صامت فى أغلب الأحوال يراقب ولا يتكلم.

ولعل أهم ظاهرة تكشف عن قبضة المؤلف على الشخصيات وهندسية البناء عموما فى روايته 'لقاهرة الجديدة، هى توظيف المؤلف لأسماء شخصياته بصورة تذكرنا بتوظيفه للمكان وأسماء الأمكنة من قبل. وتسمية المؤلف للشخصيات تتضمن حكما مسبقا عليها وتقييما من المؤلف لسلوكها سواء أكان الإسم يتفق مع صفات الشخصية وسلوكها، أو يتناقض مع سلوك الشخصية وصفاتها بقصد السخرية منها والتهكم عليها: فبطل الرواية يسميه المؤلف محبوب عبد الدايم، ومعنى ذلك أنه محبوب وبصفة دائمة عن الحق والخير، ووالده يسمى بعبد الدايم رغم مرضه الشديد الذى يقربه من الموت، ومأمون رضوان يعيش آمنارا ضيا كما يأمنه المؤلف ويرضى عنه، وعلى طه ذوهمة عالية، وأحمد بدير مبادر دائما إلى اكتشاف الأسرار، أليس صحفيا، كما أن أخلاقه عموما حميدة، وإحسان شحاته تركى حسناء جميلة تتسول بجمالها وتبيعه للارستقراطية التركية، ووالدها يتسول بجمالها بعض فئات موائد الأرستقراطية، وأول

خطاب يصل محبوب عبد الدايم يصفه بصفة وحيدة هي الشاب الفاضل، وساء الإخشيدى ينجو بنفسه من المآزق دائما وينجح في الالتصاق بالأرستقراطية التركيبة، وقريب محبوب أحمد بك حمديس، محمود الصفات يكاد اسمه يختلط بأسماء الأتراك وربما كان فيه عرق تركى فهو قريب محبوب لأمه، وابنته تحية وهي تحية، وابنه فاضل وهو فاضل، والوزير العاشق اسمه قاسم فهمى، أليس إنسانا ذكيا يقاسم محبوب عبد الدايم سرير الزوجية، ورجل الأعمال الذى يقاسم الموظفين مرتباتهم نظير تعيينهم، ثم يحجج إلى بيت الله الحرام، أليس عزيز المكانة ينبغى له الرضا عن نفسه. والمطربة المعروفة «دولت» لما تسعيرة ثابتة تتقاضاها ممن توظفهم ونفوذها كبير فى دوائر كثيرة ومنها وزارة الحربية، ألا تمثل دولة داخل الدولة؟.

ومنشئة جمعية الضريرات ورئيستها هي إكرام نيروز، والنيروز أول السنة الشمسية عند الفرس ويوافق عيد الربيع. والشاب الشاذ جنسيا يسميه المؤلف أحمد مدحت، ويسمى المؤلف الشباب المتفسخ أخلاقيا أساء كأحمد عفت وأحمد عصمت، وبالمناسبة يبدو المؤلف شديد الولع باسم أحمد ليس فى رواية القاهرة الجديدة وحدها، ولكنه ولع يستمر فى رواياته الأخرى، ويسمى المؤلف الفتاة التى تشرب زجاجة كاملة من الخمر دون أن يبوح لسانها بسر «حكمت»... إلخ.

وإذا كان الدارس يقف مبهور أمام الجهد الذى يبذله المؤلف فى كتابة روايته فإنه لا يستطيع أيضا إلا الشعور بالأسى لأن هذا الجهد الرائع يبدو فى غير موضعه ولأنه يحكم على الشخصية حكما مسبقا قبل أن تمارس أى فعل، ولأنه يفقد أفعال الشخصية كل تلقائيه ضرورة للعمل الروائى الجيد.

٤

تمثل رواية القاهرة الجديدة انتقالا واضحة وإيجابية فى أسلوب نجيب محفوظ الروائى. ومصدر الإيجابية فى أسلوب الرواية، أن المؤلف حاول جاهداً التخلص من أسلوب الحدوتة والحكاية الشعبية كما حاول أيضا تخلص هذا الأسلوب من صيغ البلاغة «الشكلية» التى تجد للغة جمالا فى ذاتها، ولا تنظر إليها كمجرد أداة للتوصيل ينبع جمالها من أدائها لوظيفتها بأدق صورة ممكنة.

ولكن نجيب محفوظ حين حاول التخلص من ذلك كله لم يتخلص منه إلى اللغة الروائية التي تنفر - كما سبق أن قدمنا - من المباشرة، والتعميم، وتعتمد إلى التصوير والتجسيد، ولكنه تخلص من ذلك كله إلى أسلوب تقريرى أقرب إلى الأسلوب العلمى الذى يعتمد التعميم والمباشرة.

ونحن لا نواجه في القاهرة الجديدة كما واجهنا في روايات المؤلف السابقة زمنا مطلقا ومكانا مطلقا، ولكننا نواجه مجتمعا محددًا في زمن محدد. وحاول المؤلف جاهدا الكشف عن طابع البيئة حضارياً ونفسياً قدر ما وسعه الجهد، وحاول في كشفه عن طبيعة هذه البيئة أن يكون بالغ الدقة ومحددا. ولكنه نتيجة لذلك كله واجهنا بمجموعة جديدة من المشاكل التي حالت بينه وبين الكشف روائيا وفنيا عن طبيعة الواقع وتصويره بشكل جيد.

ومن أهم المشاكل التي تواجهنا في رواية القاهرة الجديدة والتي حاولنا طرحها أثناء تحليلنا للرواية، أن المؤلف ينظر إلى الطبقة وإلى الشخصية الإنسانية نظرة مطلقة ولا ينظر إليهما نظرة جدلية وهو نتيجة لذلك يضع صورة الطبقة والشخصية الإنسانية كاملة من البداية. وتصبح الصورة نتيجة لذلك عاجزة وغير قابلة للنمو وللتطور أو التناقض، ويصبح النمو في هذه الحالة قاصرا على الحركة الخارجية، أما الحركة الداخلية فهي ثابتة. وتصبح الحركة الدرامية للرواية والشخصية عاجزة ومشلولة، لأن المؤلف يضرب الأمثلة على ظاهرة سبق أن قررها من قبل.

ونظرة المؤلف الثابتة للطبقة وللشخصية جعلته يتعامل في الرواية مع أكثر من محور كل منها مغلق وثابت ولا يتصل بالمحاور الأخرى. فالطبقة الأستقرائية ثابتة منغلقة على نفسها فهي لا تنمو ولا تتناقض داخليا كما أنها لا تتصل بغيرها من الطبقات إلا اتصال المستغل بالمستغل. كما فصل المؤلف الحاضر عن المستقبل بحيث أصبحنا نتيجة لذلك في مواجهة جزر مستقلة كل منها معزول عن الآخر. من هنا لا يحتوى الحاضر على بارقة من أمل، ويصبح المستقبل مجرد حلم لا رصيد له في الواقع. أما الذين يحلمون به فلا دور لهم في الحاضر ولا فعل في الرواية. وهم إذ يتحدثون ويحلمون بالمستقبل إنما يقومون بدور أشبه بدور دون كيشوت لأنهم لا يتحدثون إلا إلى أنفسهم. ويبدو من الصورة البائسة المتشائمة التي صور بها المؤلف الواقع أن

هذه المجموعة تؤذن في مالطة أو تصيح في البرية.

وبذلك نصيح في مواجهة عمل روائي عاجز عن النمو الدرامي تتحرك فيه الأحداث على أكثر من محور ويقبض المؤلف فيه على حركة الأحداث ويوجهها بصراحة، ويركز على شخصية وحيدة هي شخصية محبوب عبد الدايم. ويحجب قوى المستقبل عن الحركة، فتغيب شخصيات عن الحضور رغم أنها تمثل محاور رئيسية في الرواية.

وفي هذا النوع من الرؤية الذي يثبت ملامح الطبقة والشخصية يمكن للمؤلف أن يلجأ إلى الأسلوب التقريرى الذى يحدد من البداية الملامح العامة التى يظن المؤلف أنها ملامح ثابتة للطبقة والشخصية. وقد بدأ المؤلف روايته بتقارير مطولة عن الصفات العامة لشخصياته الرئيسية وتاريخ هذه الشخصيات، والأسلوب الذى يلجأ إلى تعميم الصفات بهذه الصورة أسلوب علمى، خطورته على الرواية أنه مضاد لطبيعتها التى تفرض التخصيص وتهتم بالجزئيات والتى تترك الشخصية تتكشف من خلال الحدث فى مواقف جزئية مشروطة بطبيعة الظروف التى تحيط بها. ويزيد من سلبات هذا الأسلوب أن المؤلف لا يكشف بأسلوبه التقريرى عن سمات الشخصية من بداية الرواية ثم يترك الشخصية وفعلا حرة بعد ذلك، ولكنه يستمر فى إصدار أحكامه وتقييمه لكل فعل تقوم به الشخصية على طول الرواية، مما يؤدى أحيانا إلى التشويش على الأحكام العامة التى سبق أن تحدث عنها المؤلف، بل وإلى التناقض معها أيضا، وإذا تحدثت مثل هذه الشخصية أو فكرت فى صورة مونولوج غير مباشر منه إليه من المؤلف، وجه المؤلف حديثها وسيطر عليه، ولا يدل على قسوة قبضه المؤلف، وسيطرته على الفعل وحركته، والشخصيات وسماتها، وعقلانية البناء وهندسته، مثل الظاهرة التى سبق أن أشرنا إليها فى توظيفه لأسماء الامكنة وصفاتها وأسماء الشخصيات. ومن الغريب أن المؤلف كلما أهتم بشخصية أحكم قبضته عليها مما يجعل بعض الشخصيات الثانوية أو المرفوضة أكثر حيوية فنيا من الشخصية الجادة أو التى يتعاطف معها المؤلف، وكأن المؤلف أقرب إلى الإحساس بالشخصيات الساقطة التى تتفق مع رؤيته المتشائمة اليانسة للإنسان.

ولتحقيق نوع من الحركة والإثارة فى رواية كرواية القاهرة الجديدة لا بد من

مثيرات خارجية ومن بعض المصادفات والمفاجآت التي تحول بين الرواية وبين السقوط في مستنقع الركود. ويلجأ المؤلف إلى موت الأب أو اختفائه أو عجزه نتيجة مرض مفاجئ كما حدث في القاهرة الجديدة، كما يفاجئنا بأن حبيبة على طه هي وحدها المرشحة للقيام بدور الزوجة العشيقة، كما يجمع قبل نهاية الرواية بين كل عناصر فضيحة محبوب عبد الدايم مرة واحدة، كما تلمح ولع المؤلف بالتلاشيات التي تتمثل في الأصدقاء الثلاثة وفي محبوب وأختيه، ولعه بأسماء معينة كاسم أحمد... إلخ.

وينبغي أن نشير بأمانة إلى حيرتنا في اختيار فقرة من رواية القاهرة الجديدة لتكون موضوعاً للدراسة التطبيقية. ومصدر حيرتنا أن الفقرات الأولى من الرواية تمثل تقارير طويلة وضاوية عن الشخصيات تطلق أحكاماً عامة لا زمان لها ولا مكان ولا فعل، وتستمر هذه الظاهرة إلى ص ٢٤ من الرواية. فإذا انتهت هذه التقارير انتقلنا إلى فقرات لا تمثل مواقف متكاملة ولا انتقالاً حقيقية في الزمان أو المكان فالفقرة السابعة مثلاً تبدأ على هذا النحو: ولم تمض سوى دقائق معدودات حتى وجد نفسه أمام البيت الصغير الذي ولد فيه، وهو في نفس الفقرة يضع فواصل من النجوم لا تفصل شيئاً فالموقف واحد ومتصل. والفقرة الثامنة تبدأ بقوله: في صباح اليوم التالي جاء الطبيب وفحص المريض.. إلخ وتبدأ الفقرة التاسعة بقوله وشارف شارع رشاد باشا... إلخ.

ومع تقديرنا لكل هذه الظروف، فإننا نختار الفقرتين رقم ١٠، ١١ من الرواية^(٤١)، وهما تصوران موقف محبوب بعد أن عاد من زيارة والده المريض ليواجه ظروفه الجديدة القاسية. وتبدأ الفقرتان على هذه الصورة، « واجتمع الأصدقاء الثلاثة في حجرة مأمون رضوان. وكانت النافذة مغلقة والمدفأة وسط الحجرة يعلوها غشاء من الرماد، وكان مأمون ينتقد خطبة الجمعة التي استمع إليها ظهراً، وجعل يقول إن خطب الجمع في حاجة ماسة إلى التجديد وإنها بحالتها الراهنة دعوة صريحة للجهل والخرافة، ولم تكن خطبة الجمعة مما يأبه له أصحابه، بيد أن على طه قال:

(٤١) القاهرة الجديدة ص ٣٨-٤٢.

- الحاجة ماسة حقاً إلى وعاظ من نوع جديد، من كليتنا لا من الأزهر، يبينون للشعب أنه مسلوب الحق، ويدلون به إلى سبيل الخلاص.

وكان من عادة محبوب عبد الدايم أن يشترك في أحاديث صاحبيه، لا عن إيمان برأى فلم يكن له رأى يؤمن به، ولكن حبا في الجدل والسخرية، ولكنه شعر ذاك المساء أكثر من ذى قبل، أنه من الشعب البائس الذى يعنيه على، فأراد أن ينفس عن صدره المخزون بالكلام. ولم يكن الشعب شيئا يهمه، ولكنه لم يستطيع أن يطرق همومه الخاصة إلا عن سبيله، فقال:

- جميل. إن علتنا الفقر.

فقال على طه بحماس:

- هو الحق. الفقر الذى يَحْتَقُّ في جوه الفساد العلم والصحة والفضيلة، إن من يرضى بحال الفلاح حيوان أو شيطان!

فقال محبوب في نفسه: أو عاقل مثلى على شرط أن يكون غنياً. ثم تساءل بصوت

مسموع:

- عرفنا الداء، وهذا شئ ميسور، ولكن ما العلاج؟.

لقد آثرنا إيراد هذا النص - على طوله - لأنه يكاد يلخص كثيراً من مظاهر فرض المؤلف لشخصيته وفكره على فعل شخصياته وحركتها، فالنص يمثل إفتتاحية الفقرة كما يمثل مشهداً حوارياً، والمشهد الحوارى عموماً أبعد المشاهد عن الحاجة لتدخل مؤلف الرواية لأننا نفترض أنه سيتترك الشخصيات تكشف عن نفسها من خلال الحوار المتبادل. غير أننا نلاحظ أن المؤلف يخضع هذا المشهد الحوارى لتدخله بصورة متكافئة مع إخضاعه للسرد.

وقد أراد المؤلف للمشهد أن يمثل اجتماعاً للفرسان الثلاثة بعد اكتشاف محبوب لمأساته الأولى المتمثلة في مرض والده، واختار للاجتماع حجرة مأمون رضوان وهو حر في اختياره طبعاً، ويمكننا أن نقبل إشارته للمدفأة فنحن في شهر يناير ومأمون رضوان يعيش حياة ميسرة، أما الإشارة إلى أن المدفأة يعلوها الرماد، فهى إشارة

مجانبة تنتمي إلى الجزئيات الصغيرة التي قال لنا المؤلف إنه يكثر من إيرادها للإيهام بالواقع. وإذا جمع المؤلف الأصدقاء الثلاثة فليس أمامهم إلا أمر واحد يفعلونه، ولم يفعلوا غيره على طول الرواية، وهو الحديث في المبادئ. وقبل أن يفتح المؤلف ستار المشهد كان حديث المبادئ مستمرا ومتصلا، ولما كان اليوم يوم جمعة فلا بد أن يتصل الحديث بموضوع صلاة الجمعة التي لا يحضرها من الفرسان الثلاثة إلا مأمون رضوان، والمؤلف لا يترك مأمون رضوان يتحدث بنفسه عن هذه الخطبة ولكن يختصر حديثه كله، ثم يعمم على خطب الجمعة بأسرها فيتحدث على لسان مأمون رضوان بتقييم عام مختصر وواف لخطب الجمعة بأسرها.

ويشير المؤلف إلى عدم اهتمام على طه ومحجوب عبد الدايم بموضوع الحديث المثار، ومع ذلك فرض عليها الحديث فيه، أما على طه فلم يجد أي مبرر لاشتراكه في الحديث غير قوله: «بيد أن على طه قال» لأن المؤلف هو الذي أراد له أن يقول وأجبره على القول، فأكمل فكرة المؤلف وربط بين خطب الجمعة وبين قضية الشعب الاجتماعية. وقبل أن يتحدث محجوب عبد الدايم مهد المؤلف لحديثه بمقدمة تفسيرية طويلة جدًا ليس فيها حقيقة واحدة نجهلها، ويستطيع أي قارئ عادي أن يلتقطها وحده، وبعد هذه المقدمة الطويلة التي تجعلنا نتلهف على حديث محجوب لا يقول محجوب إلا جملة واحدة تمثل بدئية لا تقدم ولا تؤخر وهي، «جميل. إن علتنا الفقر». فإذا قدم المؤلف مونولوجا داخليا نبه إليه بوضوح بصيغ مختلفة مثل قوله، «وقال محجوب في نفسه»، ثم اختصر المونولوج في جملة واحدة.

ويمضي حوار المبادئ بين الأصدقاء وأغرب ما فيه أن محجوب عبد الدايم يبدو من الحوار أذكاهم وأكثرهم قدرة على تحليل الواقع فهو يصور طبيعة الحكومة على هذه الصورة، «الحكومة أي الأغنياء أو الأسر، الحكومة أسرة واحدة، الوزراء يعينون الوكلاء من الأقارب، الوكلاء يختارون المديرين من الأقارب، المديرين ينتخبون الرؤساء من الأقارب، الرؤساء يختارون الموظفين من الأقارب حتى الخدم يختارون من خدم البيوت الكبيرة، فالحكومة أسرة واحدة، أو طبقة متعددة الأسر، وهي حقيقة بأن تضحى مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها».

ولا يجد أصحابه ما يردان به عليه إلا تساؤل يكاد يكون أبلها لا ندري من قاله

«والبرلمان؟» فيـ.. حدث محبوب الساخط عن البرلمان حديثاً يماثل في ذكائه حديثه عن الحكومة، فيرد عليه على طه بقوله، «السخط شعور مقدس، أما اليأس فمرض، ويرد محبوب عليه بثنائيات من التاريخ تذكرنا بتداعيات أنيس زكى في ثرثرة على النيل «تعجبني هذه الأسماء، أحس والهكسوس، ومنفتاح واليهود وعرابي والجراكسة.

ويعلق مأمون رضوان على حديث محبوب تعليقاً لا يصل إلى مستوى تحليل محبوب عبد الدايم أو ذكائه قائلاً: «أعجب شيء أن على طه شيوعى بناء بينما أنت مدمر.. أنت أحق الناس بلقب فوضوى»، وحين ينتهى حديث المبادئ ينتهى الاجتماع، فهذه الجماعة لا دور لها في الرواية إذا اجتمعت ونادرا ما تجتمع إلا لهذا النشاط الوحيد. ونجيب كما سبق أن قدمنا لا يحاكم أخلاقيا الأشخاص وسلوكهم فحسب ولكنه يحاكم أخلاقيا أحيانا الجماد أيضا، فيصف أاثا محبوب عبد الدايم بقوله «وليس فيما بقى من أاثه الحقير ما يمكن الاستغناء عنه أو يطمح أن يأتيه بثمن يذكر». وحين يحكم أحيانا على فعل من الأفعال، يضخم هذا الحكم تضخيمًا يبدو مبالغاً فيه إلى حد كبير، فهو يصف شهية محبوب عبد الدايم، بقوله، «وكان بطبعه عظيم الشهية يتناول في إفطاره صحيفة فول ورغيفا غير البصل والمخلل» ونحن نشعر أن إنسانا يأكل في إفطاره طبق فول ورغيفا واحدا وهو يفتح شهيته بالبصل والمخلل أيضاً، لا يمكن أن يوصف بأنه إنسان عظيم الشهية.

وأخيراً فإن لغة المؤلف بصورة عامة وإن كانت قد أصبحت أكثر دقة بالقياس إلى لغته في الروايات السابقة، وتخلصت من كثير من مظاهر البلاغة الشكلية، إلا أننا نحس بأنها ماتزال في حاجة إلى قدر كبير من المرونة والسهولة والبعد عن الإدعاء..

البَابُ الرَّابِعُ

نحو الواقعية

الفصل الأول: خان الخليلى بين القاهرة القديمة والقاهرة البورجوازية

الفصل الثانى: سراب القاهرة الارستقراطية

الفصل الأول

خان الخليلي بين القاهرة القديمة

والقاهرة البورجوازية

١

إذا كانت رواية القاهرة الجديدة تحاول الكشف بصورة أساسية عن عالم الطبقة الأرستقراطية وفسادها وانحلالها، وعن الطريق المسدود أمام مثقفي البورجوازية الصغيرة، فإن رواية خان الخليلي تعكس الصورة محاولة الكشف عن عالم الشعب الكادح، وعن القيم التي تسوده، كما تحاول الكشف أيضا عن حياة شريحة من البورجوازية الصغيرة لجأت إلى الحى واحتمت به من خطر غارات الحرب العالمية الثانية^(١). والرواية - إذا صح هذا التصور - تمثل حلقة من حلقات الدراسة التاريخية الاجتماعية التي يقوم بها نجيب للقاهرة الجديدة. بدأها في رواية القاهرة الجديدة بالحديث عن الطبقة الأرستقراطية، وهو يتحدث في خان الخليلي عن عالم الكادحين من أبناء الشعب، كما يتحدث في الروايتين معا عن البورجوازية الصغيرة القلقة المضطهدة الطموحة الضائعة بين العالمين.

وكما ثبت نجيب محفوظ صورة الطبقة الأرستقراطية في رواية القاهرة الجديدة، وجعل القيم التي تحكم عالمها قيما مطلقة، ثبت أيضا صورة الطبقة الكادحة في رواية خان الخليلي، وجعل القيم التي تحكم عالمها قيما مطلقة. فهو يرى أن البشر الذين يعيشون في أحياء القاهرة الشعبية يحتفظون بنفس الصفات التي كان يتصف بها أجدادهم من قرون طويلة، فحياتهم سلسلة من الكفاح والكدح المستمرين. قد ينتزعون رزق يومهم، وقد يبيتون جوعى، لاضمانه ليومهم ولا لغدهم لا يجدون من

(١) يمتد الزمن الروائي لرواية خان الخليلي من أول سبتمبر سنة ١٩٤١ إلى أواخر أغسطس سنة ١٩٤٢. ونشرت الرواية لأول مرة سنة

يهتم بتعليمهم، ولا يعون هم أهمية أن يتعلموا. ولا تعنى صحتهم أو مرضهم أحدا، تترك أجسادهم لمقاومة عناصر الطبيعة، فمن عاجز عن المقاومة مات لأن الأقدار أرادت له أن يموت، ومن استطاع المقاومة وعاش فقد شاءت له الأقدار أن يعيش. وطالما أنهم يولدون ويعيشون ويرزقون ويموتون أيضا بإرادة الأقدار، التي يؤمنون جميعا بأن أحدا لا يملك القدرة على مقاومتها، فهم يسلمون بإرادة هذه الأقدار، وهم راضون قانعون، مؤمنون إيمانا خالصا نقيًا يساعدهم على تحمل يؤسهم، بل والرضى به أيضا. والفرق كبير بين شعار محبوب عبد الدايم في القاهرة الجديدة «ظظ» وبين صيحة المعلم نونو في خان الخليلي «ملعون أبو الدنيا»، فشعار محبوب عبد الدايم كان رفضا لكل القيم التي تحول بينه وبين تحقيق «شهواته العارمة وطموحه الجشع» أما صيحة المعلم نونو فتعنى أن الدنيا لا تستحق أن يحمل الإنسان لهاها أو يشغل بالها بها.

وإذا كان التسليم للقدر يمثل السمة التي تسيطر على حياة أبناء الشعب من الكادحين، فإن إيمان هذه الطبقة بالقدر وتسليمها له لا يمثل وعيا من هذه الطبقة لبؤسها ومواجهة له، ولكنه يمثل هروبا مستمرا من هذه المواجهة، وعجزا كاملا، عن تغيير الواقع، بل جهلا مطبقا بضرورة التغيير أو إمكانيته، «وقديما حارب الرق الأحرار لا العبيد»^(٢). ويتحقق الهروب المستمر لأبناء هذه الطبقة من مواجهة واقعهم باللجوء إلى غيبوبة الحشيش مرة والجنس مرة أخرى. ويقيم الرجال من أبنائها رجولتهم بفحولتهم الجنسية وقدرتهم على تحمل تأثير الحشيش والتمتع بتدخينه، وتنبع أغلب همومهم وأهمها من هذين المصدرين. وينظر الرجال من هذه الطبقة - في رؤية المؤلف - إلى المرأة كأداة لتحقيق المتعة، وتقيم أيضا بمدى قدرتها على الجذب والإشباع الجنسي.

ولقدّم القيم التي يعيش بها أبناء الأحياء الشعبية وأصالتها، فإن هذه الأحياء قادرة على امتصاص أضخم الأحداث واستيعابها وتطويرها دون أن تتأثر هي بها، فأخضع أبناء هذه الأحياء هتلر الزعيم النازي واستوعبوه وطوعوه لعالمهم، فجعلوه مسلما، أو - على الأقل - متعاطفا مع الإسلام. وأبعدوا أخطار الحرب العالمية الثانية عن عالمهم

في أشد أوقاتها حرجا وخطرا بالنسبة لمصر. وكيف يمكن لهتلر المسلم أو المتعاطف مع الإسلام الإغارة على حى الحسين وقذفه بالقنابل؟ وتحولت الحرب في مجالسهم إلى رافد جديد وهام يغذى نكاتهم الجنسية التي يتهكمون فيها على هتلر والانجليز والحرب وعلى أنفسهم أيضا. وكما استوعب الحى الكثير من آثار الحرب العالمية الثانية، فإنه قام بنشاط طارد لبعض آثارها الأخرى، فطرد إلى خارجه بعض فتياته ليعملن بالدعارة التي جعل منها جنود الحلفاء سلعة رائجة، كما ظهرت في الحى بعض الآثار الهامشية للمدينة الحديثة كظهور بعض العمارات، وإن كان الحى قد أخضعها لجغرافيته المتمثلة في ضيق حاراته وشوارعه.

وإذا كان المؤلف قد ثبت الطبقة الكادحة كما ثبت من قبل الطبقة الأرستقراطية، فإن ثمة فارقا كبيرا في أسلوب تعامله مع الطبقتين. فهو يرفض الطبقة الأرستقراطية رفضا كاملا باعتبارها أداة استغلال الانسان وقهره، كما أنها بماديتها وطموحها الشره تجسد كل ما يكرهه نجيب محفوظ في الإنسان. أما الطبقة الكادحة، فهو في الوقت الذى يرفض فيه بعض جوانب حياتها يتعامل معها عموما بتعاطف لا يخلو من رومانسية، وذلك لأنها - وإن كانت جاهلة وغير واعية - فهي على الأقل مؤمنة ورافضة للحضارة المادية، كما أنها قانعة راضية بحياتها لا يؤرقها طموح شره. وتعامل المؤلف مع الطبقة الكادحة على هذه الصورة جعله أقرب نسبيا إلى طبيعة الإنسان الذى لا يمكن تصوره خيرا خالصا أو شرا خالصا، وإن كان المؤلف مازال بعيدا عن إدراك حركة الواقع الذى يصعب تصوره على هذه الدرجة من الثبات، فكل مجتمع يعيش باستمرار حركة تغير مستمرة تشملها، كما تشمل جميع البشر الذين يعيشون فيه. وتؤدي حركة التغير المستمر إلى تراكم المتغيرات الجزئية في المجتمع وفي نفسيات أفراده حتى يصبح من الضروري حدوث تغير جذرى في العلاقات والقيم التي تحكم حياة المجتمع ونفسيات البشر الذين يعيشون في مجاله. وتكشف الرواية الإيطالية الرائعة «الفهد»^(٣) عن التراكم الجزئى للمتغيرات التي أدت إلى انهيار الطبقة الاقطاعية في إيطاليا، كما تكشف عن هذا الانهيار منعكسا على نفسية «الأمير»

- The Leopard, Giuseppe di Lampedusa, Trans. By: A Colquhoun, Fontana books, London, 1963.

الإقطاعى الكبير وأسرته، وقبل أن تنهار الطبقة الاقطاعية بالفعل.

ونتج عن تصور المؤلف للطبقة الكادحة على هذه الصورة الثابتة، أنه أصبح لا يستطيع تقديم رواية درامية ناجحة عن بيئة ترفض التغيير أو التحول، ولا تتأثر بأقوى الصدمات هى ومن يعيشون فيها. وأصبح نتيجة لذلك فى حاجة من جديد إلى محرك كما كان فى حاجة إليه فى رواية القاهرة الجديدة. ومصدر الحركة فى روايات نجيب محفوظ - كما سبق أن أشرنا - يتمثل فى البورجوازية الصغيرة، القلقة، الطموحة، الضائعة والمقهورة والمحبطة دائماً. قد تختلف أسباب القهر فتكون القدر، أو الطبيعة البشرية، أو المجتمع أو السلطة الحاكمة، ولكن النتيجة دائماً واحدة.

وإذا كانت شريحة البورجوازية الصغيرة التى أفلحت فى العبور إلى عالم الارستقراطية فى القاهرة الجديدة تحمل نفس سماتها، فإن شريحة البورجوازية الصغيرة التى وفدت على الأحياء الشعبية فى خان الخليلى تحمل بعض صفاتها أيضاً. فهى تترك أحياءها وسكنها هرباً من الغارات، مؤمنة بنجاتها من الخطر لأنها فى حى الحسين من ناحية، ولتصورها أن هتلر لن يغامر بضرب هذا الحى المقدس من ناحية أخرى وقد آمن والده أحمد عاكف بهذا الاعتقاد إيماناً كاملاً. أما أحمد عاكف نفسه فكان قلقاً من ترك حيه موزعاً فى إيمانه بالحى الجديد وبركته. وحين وفدت أسرة عاكف إلى خان الخليلى أثر هذا الحى الجديد عليها واستوعبها وأخضعها لقيمه وعاداته، فتمعود أحمد عاكف الجلوس على المقهى، وتعاطى الحشيش لأول مرة فى حياته وفى مجلس المعلمة «عليات الفائزة». ولم يفهم أهل حى الحسين معنى قضاء أحمد عاكف لجزء كبير من وقته فى القراءة والتأليف. وحين يريد أحمد عاكف مناقشة مشاكل الثقافة والسياسة بصورة جادة كان عليه أن ينعزل فى ركن من المقهى مع بورجوازى آخر هو المحامى أحمد راشد.

وكانت شخصية أحمد عاكف تمثل مزيجاً من العناصر المرفوضة والمقبولة فى رؤية نجيب محفوظ. فهو وإن كان طموحاً بدرجة قاسية ومبالغ فيها إلا أن طموحه ليس طموحاً مادياً حيوانياً، فهو يطمح إلى المجد كما يطمح إلى المرأة. وقد بدأت مأساته حين تعطل والده عن العمل مكرراً نفس موقف والد محجوب عبد الدايم، ولكنه كشف صفة أخرى من صفات الإنسان الناجى بقبوله التضحية بتعليمه العالى من

أجل أسرته. وظل طول الرواية يحمل صليبه ضائقا بطموحه المحبط باستمرار، وإن كان صابرا وراضيا في نفس الوقت، هذا بالإضافة إلى إيمانه وتدينه.

أما أخوه رشدى فهو يمثل نموذجا للإنسان المرفوض في رؤية المؤلف، ولو كان موجودا حين فكرت الأسرة في الانتقال إلى حى الحسين لعارض أشد معارضة، فروحه مشدودة إلى خارج خان الخليلى حيث عالم أصدقائه القدامى في حى السكاكينى، عالم اللذة المادية المتمثل في الخمر والنساء والقمار. وبرغم أنه يبدو أفضل صورة من محبوب عبد الدايم لأنه - على الأقل - لا يضيق بطموح جشع، فقد عاقبه المؤلف أقسى عقاب، فسلط عليه السل ثم أسلمه للموت في زهرة شبابه.

وقد عبر المؤلف في رواية خان الخليلى عن رفضه الواضح للمادة ولل فلسفة المادية، ولطبيعة العصر الحديث المادية أيضا - كما يراها المؤلف - في تصويره لشخصية المحامى راشد، الذى أفقده عينا من عيونه تعبيرا عن كونه يرى الحياة بعين واحدة ومن زاوية واحدة.

وإذا صح تصورنا لرؤية نجيب محفوظ في رواية القاهرة الجديدة ورواية خان الخليلى كان معنى ذلك أن المؤلف لا يقدم في رواياته رؤية لطبقة واحدة من طبقات المجتمع، ولكنه يقدم رؤية شاملة للمجتمع بطبقاته الثلاث. وهو في هذه الرؤية يفرض الثبات وعدم التغير على الطبقة الأرستقراطية وعلى الطبقة الكادحة، ويحتفظ بالحركة للطبقة البورجوازية وحدها، وهى تتحرك دائما في طريق مسدود ينتهى إلى الكارثة.

والمؤلف في حكمه على الطبقة والبشر الذين ينتمون إليها يخضع البشر لتقسيم ثنائى حاد فيصبح البشر شرا خالصا إذا سيطرت عليهم غرائزهم المادية الحيوانية وفقدوا الإيمان. وكلما اشتدت وطأة غرائزهم المادية واشتد طموحهم إليها تعاضم شرمهم، بل بلغوا في شرمهم إلى أقصى غاية. أما إذا تيقظت روحهم وسمت، وآمنوا بعقيدة من العقائد وأخلصوا لها، وضحوا من أجلها، واستطاعوا ضبط شهواتهم الحيوانية المادية وقهروها، وأصبحوا مستعدين للتضحية بها، فقد أصبحوا خيرا خالصا. وهناك فريق ثالث من البشر يقع في منزلة بين المنزلتين، يخلطون عملا صالحا وآخر سيئا، وهؤلاء ليسوا شرا خالصا ولا خيرا خالصا، ولكنهم خليط من الشر والخير.

ويحملنا هذا التصور لرؤية نجيب محفوظ على رفض ما زعم من كونه لا يكتب إلا عن البورجوازية الصغيرة، لأن المؤلف يكتب في الواقع عن الخريطة الاجتماعية الشاملة للقاهرة الجديدة بطبقاتها الثلاث. ولعل مبرر هذا الزعم يكمن في تثبيت نجيب للطبقتين الأرستقراطية والكلدحة، وقصره للحركة على البورجوازية الصغيرة، وتركيزه واهتمامه بشخصيات رواياته الذين ينتمون إليها. كما يفسر هذا التصور أيضا ما ندركه من تشابه وتكرار بين شخصيات روايات نجيب محفوظ المختلفة. ومنبع هذا التشابه كامن في أن انتهاء شخصية من شخصيات نجيب محفوظ إلى طبقة من الطبقات يحملها بصورة آليه وميكانيكية بالكثير من صفات هذه الطبقة، كما أن انتهاءها إلى طائفة البشر الماديين أو الروحيين يحملها بنفس الآلية والميكانيكية بمجموعة من الصفات الثابتة. وحتى كل عاطفة على حدة يخضعها المؤلف لنفس القسمة الحادة، فعلاقة الحب تنقسم إلى حب غريزي مادي، وحب ظاهر عفيف وكل نوع من أنواع الحب له صفاته الموحدة والثابتة والمتكررة. وجميع هذه العوامل تفتح الباب واسعا أمام صور لا حصر لها من التشابه والتكرار في عالم روايات أدينا الكبير.

ويحملنا هذا التصور لرؤية نجيب محفوظ أيضا على الوقوف موقف الحذر من أحكام بعض الباحثين على روايات نجيب محفوظ، وهي أحكام تنظر إلى ظاهرة واحدة أو عامل واحد ينتزعه الباحث من الرواية ليعمم من خلاله الحكم على الرواية بأسرها، فتصبح روايتا خان الخليلي وزقاق المدق تمثلان مأساة شعبنا في الحرب العالمية الثانية^(٤) مرة، ومرة ثانية تمثل رواية خان الخليلي أزمة المضطهد، والحرب والموت عنصران أساسيان فيها^(٥)... الخ.

٢

المكان في رواية خان الخليلي لم يعد عنصرا مطلقا ولا حياديا، ولكنه أصبح عنصرا فاعلا وموظفا إلى حد كبير. والفارق بين حى السكاكيني وحى خان الخليلي لا يعنى مجرد الانتقال من مكان إلى مكان، ولكنه أصبح دلالة على الانتقال من نظام معين من

(٤) مع نجيب محفوظ، أحمد محمد عطية، ص ١٥٣ - ١٥٥

(٥) اللانتمى، غالى شكرى، ص ١٢٦.

القيم والسلوك إلى نظام آخر من القيم والسلوك، يختلف ويغير النظام الأول. ويشمل هذا التغير نظرة البشر إلى طبيعة الفعل الإنساني ومصدره ومحركه وجدواه أو لا جدواه أيضا وإذا كان المكان قد أصبح عنصرا فاعلا إلى هذا الحد فإن الزمان أصبح هو العنصر الثابت الذي لا يتغير، فحى خان الخليلي ثابت بصفاته منذ أقدم العصور، وإذا سرت في الحى فستجد جوه وعبقه وصورته هي نفس صورة وجو وعبق الحى في العصور الوسطى، «والجو متلفع بغلالة سمراء كأن الحى في مكان لا تشرق عليه الشمس، وذلك أن سماءه في نواح كثيرة منها محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات وقد جلس الصنّاع أمام الحوانيت يكون على فنونهم في صبر وأناة، ويبدعون آيات بينات من أفانين الصناعة، فالحى العتيق ما يزال يحتفظ لليد البشرية بقديم سمعتها في المهارة والإبداع، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقي سرعتها الجنونية بحكمته الهادئة وآليتها المعقدة بفنه البسيط، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم، ونورها الوهاج بسمرته الناعسة»^(٦) والكاتب لا يبدو كشاهد محايد يصف مجتمعا ثابتا لا يتغير فقط، ولكنه ينطلق في وصفه للحى من نفس موقع الرومانسيين الحالمين الذين يحرصون على نقاء البيئة من شواهد الحضارة الحديثة وآليتها، بل يباركون ثبات هذا المجتمع وجموده. ومثل هذه المجتمع الثابت الذى يعيش فيه بشر شخصياتهم جاهزة وثابتة لا يمكن أن تنمو فيه حركة درامية تدفع الفعل الإنساني وتغيره، وليس فيه ما يبدو غريبا أو غير مألوف بالنسبة لسكانه ولكى يعرض علينا المؤلف صورة الحى كان في حاجة إلى متفرج غريب قادم من عالم آخر، يمكنه أن يتنبه للفروق المختلفة التى تميز هذا العالم عن العالم الذى قدم منه، وأصبحنا لذلك أمام حكاية أخرى هي حكاية أسرة عاكف وقصتها مع الحياة ولما كان أحد أفراد أسرة عاكف، رشدى لا يستطيع الحياة فى خان الخليلي، فإنه وإن ارتبطت حياته به كان يعيش جسديا ونفسيا فى عالم ثالث وله حكاية ثالثة غير حكاية خان الخليلي وحكاية أسرته. وتنقسم الرواية نتيجة لذلك إلى ثلاث حكايات شبه منفصلة، تربطها رابطة خارجية هي وجود أحمد عاكف قاسما مشتركا فيها جميعا، والمؤلف حريص على النص على الساعة واليوم والشهر والسنة التى تبدأ بها الأحداث حركتها فى القصة من أول سطر من الرواية التى تبدأ على هذه الصورة :

«وانتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١». وتتحرك الأحداث في الزمن الروائي الذي حدده المؤلف حتى يصل أحمد عاكف من وزارة الأشغال إلى مسكنه الجديد في خان الخليلي، وحين ينتهي من غدائه يضطجع على سريره، وينظر إلى كتبه، وينتهز المؤلف الفرصة ليخبرنا بأنه كان قارئاً نهما لا تروى له غلة، ولكنه يقرأ قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق، نزاعة إلى المعارف القديمة، سريعة مضطربة، لعل السبب في عدم تركيزها ما كان من أضراره إلى الإنقطاع عن الدراسة بعد البكالوريا مما لم يهيء له فرصة منظمة للتخصص^(٧).

ويبدأ المؤلف من هذه النقطة في تقديم تقرير كامل ومفصل عن حياة أحمد عاكف وأسرته قبل انتقالهم إلى خان الخليلي، والتقرير يبدأ بقوله: «وكان لذلك الإنقطاع آثار بالغة في حياته الاجتماعية والنفسية، لم ينج من شرها مدى الحياة أما سببه فهو أن أباه أحيل على المعاش في ذلك الوقت - وكان يشارف الأربعين - لإضاعته عهداً مصلحية باهماله، وتطاوله على المحققين الإداريين. فأجبر أحمد عاكف على قطع حياته الدراسية والإلتحاق بوظيفة صغيرة لينفق على أسرته المحطمة ويربي أخويه الصغيرين اللذين مات أحدهما^(٨)، وصار الثاني موظفاً ببنك مصر. وكان أحمد طالباً مجداً طموحاً واسع الآمال^(٩)».

من هذه النقطة يختفى الحاضر الذي بدأت أحداث الرواية الحركة فيه، ويختفى خان الخليلي اختفاء كاملاً، كما يختفى الفعل البشري من الحضور. ويقدم المؤلف تقريره عن أسرة أحمد عاكف بادئاً بوصف حياته الثقافية وطموحه لتحقيق إنجازات في هذا المجال، مع ضرب أمثلة من مجالات حياته المختلفة^(١٠). وبرغم أن المؤلف كان يشير أحياناً إلى حركة الشخصية أو منظر يحاول ربطه بأجزاء التقرير، فإنه لم يكن ينجح في هذا الربط، وذلك كأن يقول مثلاً:

«واستخرج من المكتبة كتاباً يقرأ فيه حتى يأزف ميعاد النوم... وكان والده في تلك

(٧) الرواية ص ١٤.

(٨) يعود المؤلف إلى الحديث عن الموت المجاني الذي لا دلالة له.

(٩) خان الخليلي ص ١٤.

(١٠) سبق أن أشرنا إلى التشابه بين موقف أحمد عاكف وموقف الحسوي بطل إحدى قصص المؤلف القصيرة.

الأثناء يتربع على سجادة الصلاة والمصحف بين يديه يتلو ما تيسر منه في صوت مسموع، غير منتبه إلى أخطاء القراءة العديدة التي يتتبع عثوره بها. كان عاكف أفندى أحمد في الستين من عمره، وقد أرسل لحية بيضاء..»^(١١).

ویدخلنا المؤلف على هذه الصورة في تقرير جديد عن عاكف أفندى الأب في حاضره وماضيه وطبيعة صفاته. وينتهي تقرير الأب، فيقدم المؤلف تقريراً ثالثاً عن الأم. وحين يبدأ المؤلف تقريره عن حياة أحمد مع الجنس الآخر يبدأ بداية غريبة حقاً، تقابله جارتة الشابة على سلم العمارة فيرتبك كما يرتبك غرير خجول، ويرجع المؤلف طبيعته الشاذة مع المرأة إلى أسلوب تربيته المتمثل في تدليل أمه وصرامة أبيه^(١٢)، وبعد ذلك يعلق المؤلف تعليقه الغريب الذي يبدأ به تقريره عن علاقة أحمد عاكف بالمرأة فيقول: «سطر أولى كلماته (الحب)، وهو في السنة الأولى من المدرسة الثانوية، وما يعنيننا من سرده إلا دلالته على طبعه. كان غلاماً ناضراً متألقاً... الخ»^(١٣).

فالمؤلف يعلن صراحة أنه سيتحدث عن تاريخ علاقته بالمرأة، باعتبار هذا التاريخ وثيقة هامة لا يمكن إغفالها ونحن نحاول الكشف عن طابع شخصية من الشخصيات أو طبيعتها. ويختتم المؤلف التقرير بالحديث عن كون واقع علاقته الآن مع المرأة ليس إلا امتداداً لتاريخه القديم فيقول: «إن انفعاله لامرأة عابرة - كما حدث اليوم - حقيق بإهاجة أعماقه، وسرعان ما يذكر تاريخه القديم الحديث مع المرأة فيشور، ويساوره ذلك الشعور العميق الطافح بالحب والخوف والمقت»^(١٤).

هذا التقرير المفصل عن الأسرة، يحكى بصورة معممة عن تاريخ أسرة أحمد عاكف النفسى، ويتضمن صفات عامة اكتسبتها في ماضيها. وإذا كان المؤلف يحكى الفعل دائماً لا في لحظة حضوره، ولكن بصيغة «كان»، أصبحنا وكأننا في ماضى الماضى.

وبرغم محاولات المؤلف ربط أجزاء تقريره بالحاضر الذى يحكى عنه روائياً فهذا

(١١) الرواية ص ٢٣ - ٢٤.

(١٢) المرجع ص ٣٤.

(١٣) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(١٤) خان الخليل، ص ٣٩.

مظهر خارجي لا يخدمنا، فأجزاء التقرير منظمة ومنطقية. ولا يمكن الربط بين هذا الأسلوب وبين أسلوب الاسترجاع Flash Back، لأن الارتداد إلى الماضي لا يمكن أن يكون منطقيا ومنظما إلى هذا الحد، كما أنه يصور الفعل في الماضي لا وصفا له أو حكما عليه. وعلى هذه الصورة يختفى الفعل من الرواية في جزئها الأول بصورة شبه كاملة، كما يختفى خان الخليلي أيضا، ولا ينقضى من الزمن الروائي إلا أقل من يوم وليلة.

وتبدأ الحركة والفعل في الرواية بداية صحيحة ابتداء من ترحيب «نونو الخطاط» بالجار الجديد بعد عودته من عمله ظهر اليوم التالي، وتنازله بشرب الشاي معه والتحدث إليه، ثم يقبوله الحضور إلى مقهى الزهرة في اليوم التالي، ويتعرف والدته التي «تألف وتؤلف» دائما على نساء الحى. ويعيش أحمد عاكف حياة رتيبة تنقضى بين المقهى والبيت والعمل، وتطلعه إلى نافذة جارتها الشابة نوال، حيث تقتصر علاقته بها على نظرة خاطفة يوجهها إليها، ثم يستردها بسرعة مرتبكا ليستغرق بعد ذلك في حلمه بها. وباتصال الأسرة بالحى الجديد عن طريق المقهى والأم وجيرانها يعرض علينا المؤلف صورا من حياة الحى ونماذج من البشر الذين يعيشون فيه والقيم التي تحرك فعلهم وتحكمهم.

وتلتقى حكاية الأسرة بالحى الذى تعيش فيه، فتمتزج الحكايتان. ولكن لو استمر الفعل في الرواية على هذه الصورة لوصلت الحركة فيها إلى طريق مسدود يذهب فيه أحمد عاكف إلى المقهى ثم يعود إلى البيت وشخصيته تحمل ملامح ثابتة لا تتغير. ولظلت شخصيات المقهى ونماذجه تتكرر إلى ما شاء الله وشاء المؤلف، نفس الفعل ونفس الحديث. ولظل أحمد عاكف وأمه يعيشان نفس الحياة الرتيبة المتكررة التي لا جديد فيها. وللخروج من هذا المأزق كان لا بد من تقديم حكاية ثالثة هي حكاية رشدى.

ولم تستغرق الحكاية الأولى والثانية من الزمن الروائي أكثر من شهر وعدة أيام. وبحضور رشدى منقولا من فرع البنك فى أسبوط إلى الفرع فى القاهرة تبدأ حكاية جديدة، ويشهد إيقاع الفعل والزمن فى الرواية بما يتلاءم مع الحياة القصيرة الباقية له كما أراد المؤلف، خاصة وهو شخصية متوقدة الرغبات مفتوحة الشهية تريد أن تفرق فى ملذات الحياة وكانت حكاية رشدى فى بدايتها حكاية منفصلة لا تحتك بخان الخليلي

إلا احتكاكا عارضا، فهو لا يستخدم البيت إلا مكانا للنوم، ولا يعود إليه إلا في ساعة متأخرة من الليل، وحياته موزعة بين عمله وبين رفاقه القدامى في السكر والقمار. وزاد احتكاكه بخان الخليلي نسبيا بعد أن أفلح في انتزاع نوال من أحمد راشد ومن أحلام أخيه دون أن يدري، ودفع أخاه إلى حضور أول وآخر جلسة حشيش حضرها في حياته، وحل مدرسا للفتاة محل أحمد راشد، وبعد أن فرض عليها نفسه في الطريق، ثم على سطح العمارة (صورة ستكرر في بداية ونهاية). وبإصابته بالسل ومرضه تشعب مظاهر الإرتباط تدريجيا بين قصته وحكاية خان الخليلي حتى تختفى تماما في الجزء الأخير من الرواية بالموت الفاجع للبطل. وهو موت ميلودرامي يختاره المؤلف لكل أبطاله الذين يتعلقون بحب الحياة وملذاتها، وقد يكون أحيانا بلا دلالة. وطبيعي أن تقرر الأسرة التي زاد إحساسها بالقهر الانتقال إلى حى جديد ناشئ من أحياء القاهرة، هو حى الزيتون (سيصبح في بداية ونهاية حى مصر الجديدة) لعلها تبدأ في هذا الحى صفحة جديدة من تاريخها.

وتبدو رواية خان الخليلي لذلك أشبه بثلاث حكاية متوازية وغير متداخلة والإتصال بينها اتصال خارجي تقوم به إحدى شخصيات الرواية. أما الصلة الداخلية القائمة على تشابك الخيوط وتمازجها وتداخلها في حركة نامية ومتطورة فلا تبدو واضحة. والصلة بين خطوط الرواية تقوم على التوازي أكثر مما تقوم على الإتصال. ولا تبدو النهاية ضرورية لبلوغ الفعل إلى ذروته، فحكاية خان الخليلي مستمرة لا بداية لها ولا نهاية. هو موجود في القديم وسيظل موجودا بصورته نفسها. وأحمد عاكف اعتاد القهر والصدمات وتغلب عليها، وتغلب على الموت الميلودرامي لأخيه كما تغلبت أسرته، وذهبت الأسرة إلى الزيتون أملة في حياة جديدة. والحكاية الوحيدة التي انتهت حقا نهاية مفروضة وقاسية هي حكاية رشدى.

ويزيد من رتابة الحركة في الرواية لجوء المؤلف إلى عرض الفعل لا في صورة الحضور، ولكن في صيغة تقرير عنه، أو وضعه في صيغة الماضى، وهو أسلوب الحكاية الشعبية كما سبق أن قدمنا. ومن الغريب أن نجيب محفوظ كتب الكثير من سيناريوهات الأفلام، وكان يفترض فيه - نتيجة لهذه الخبرة - أن يعرف أن حكاية الحادثة أمر آخر تماما غير عرضها، وأن لغة السينما هي لغة الحاضر دائما وأن من

المستحيل في لغة السينما أن تكتب تقريرا عن حياة البطل، أو تصف فعله فلغة السينما تعيد الماضي إلى الحاضر في صورة الاسترجاع^(١٥).

وقد كان اتجاه نجيب في عرض الفعل البشرى وكأنه نقيض لذلك كله. والمؤلف لا يكتفى بتقديم تقارير عن الفعل، ولكنه كثيراً ما يقطع السرد ليلتعلق على الحدث تعليقا يمتد أحيانا إلى حدود المقالة في بعض المواقف، وإلى حدود الخطبة في بعضها الآخر. بل إن هذه المقالات والخطب تتجاوز التعليق على الفعل المراد التعليق عليه لتكتسب لنفسها شبه استقلال كامل متجاوزة حدود الموقف الروائي كله.

والمؤلف يعلق على لعب رشدي وأصحابه للقمار وسيطرته عليهم بصورة شبه مقبولة في البداية، ولكنه ينتهز الفرصة فيقدم لنا مقالا مستقلا عن القمار وطبيعته فيقول: «وسرعان ما صعدت الأرقام حتى أتت على ما في جيوبهم جميعا (١٦)» واستبدت بهم شهوة اللعب استبدادا أنساهم الوقت والواجب والمستقبل، فالقمار تسلية مخيفة ولذة أليمة، وشهوة مجنونة، هو معاينة الغيب ومرادة الحظ، وطرق باب المجهول، ودغدغة غرائز الخوف والهجوم والتطلع والمجازفة والطمع، ثم إنه بعد ذلك صدى لذلك الشعور - شعور كفاحننا اليومي - المستمد مما نبذله من قوة وتقدير في معالجة الحياة، وما نخاطب به الأقدار المسيطرة علينا وما نرجوه من الحظ والظروف الملائمة لنا، وما يتعاقبنا من الظفر والخسران... إلخ»^(١٧) ولو استغل كاتب الرواية كل عاطفة أو فعل بشرى يشعر أنه هام للتعليق عليه بهذه الصورة، ثم الخروج عن إطار الحدث الروائي بتقديم مقال مستقل في الموضوع، لما أمكن لرواية من الروايات أن تتم. وفي تعليق المؤلف على انتظار أحمد عاكف للترام لينقله إلى منزله الجديد بخان الخليلي يتجاوز ما يمكن أن تحسه الشخصية لتقديم ما يشبه الخطبة: «وبين الحزن والتعزى، والأسى والتأسى، مضى يزرع الطوار في انتظار ترام يوصله إلى ميدان الملكة فريدة، وقد ابتل جبينه عرقا، وكانت الحال لا تخلو من لذة طريفة. ذلك أنه مقبل على استجلاء جديد، واستقبال تغيير، مرقد جديد، وجيران جدد، فلعل الطالع أن

(١٥) بدأ نجيب محفوظ - كما أشرنا في التمهيد - كتابة سيناريو الأفلام سنة ١٩٤٥، وظهرت رواية خان الخليلي عام ١٩٤٦، ولعل الفرصة لم تكن قد أتت بعد للمؤلف للإستفادة من التجربة الجديدة واستيعاب لغة السينما.

(١٦) يستحيل ذلك طالما أنهم يلاعبون بعضهم البعض.

(١٧) الرواية ص ١٢٠.

يتبدل ولعل الحظ أن يتجدد، ولعل مشاعر خامدة أن تنفض عن صفحتها غبار الجمود، وتبعث فيها الحياة واليقظة من جديد. هذه لذة الإستطلاع ولذة المقامرة ولذة الجري وراء الأمل، بل هذه لذة استعلاء خفية ناشئة من انتقاله إلى حى دون حيه القديم منزلة وعلما»^(١٨).

ولانتزال الإنتقالات بين الفصول تمثل غالبا مجرد مرور زمن أكثر مما تكشف عن تغير موقف عاطفى أو نفسى. فالفصل الثانى يبدأ بقوله: «وأكل ألد طعمية ذاقها فى حياته، وأطراها بغير تحفظ فسر أبوه».

ويبدأ الفصل الرابع على هذه الصورة «وعند الساعة السابعة من صباح اليوم الثانى كان جالسا» ويبدأ الفصل الخامس على هذه الصورة: «وعاد ظهر إلى الحى الجديد» والسادس: وعند مساء اليوم التالى غادر العمارة ووجهته قهوة الزهرة»... إلخ.

ويتغير نسبيا موقف الروائى الذى يعنى دائما بالتفاصيل، فهو لا يذكرها بدقة وبغير داع، ولا يوظفها بصورة مبالغ فيها كما صنع فى القاهرة الجديدة، وإن كانت الرواية لا تخلو من مظاهر للظاهرتين، فأحمد عاكف يستقبل رشدى العائد من أسبوط، وتسيطر عليها معا حالة عاطفية غامرة، ولكن المؤلف - وهو يصف هذا الاستقبال العاطفى الغامر - لا ينسى أدق التفاصيل «وهنا بلغنا فناء المحطة فأمسكا ريثما استقلا عربة، ونقد الشاب الحمال أجرته»^(١٩) كما يوظف المؤلف بعض التفاصيل أحيانا بحيث يعطيها قدرة تنبئية قدرية غامضة، فقد دخل الكهل سكنه الجديد وهو يدعو ربه بقوله: «اللهم أجدله سكرنا مباركا، إلا أنه فى نفس اللحظة، وقبل أن يغادر الحجره. جاءه صوت أجش من الطريق يصيح غاضبا «الله يخرب بيتك ويحرق قلبك يا بن.. فرد صوت آخر بأقبح مما قذف به، مما دل على أن اثنين يتقاذفان بالسباب كعادة أهل البلد، فامتعض الكهل ولعنهما ساخطا وغمغم قائلا «أعوذ بالله من الشؤم والتشاؤم!». ثم غادر الحجره»^(٢٠).

والمؤلف لا يترك لنا خيارا فى إدراك ما تحمله هذه الحادثة من نذير بالكارثة التى ستصيب الأسرة من سكنها فى الحى الجديد. وحين عادت الأسرة من زيارة رشدى فى المستشفى أول

(٢٠) الرواية ص ١٢.

(١٨) خان الخليلي ص ٦.

(١٩) خان الخليلي ص ١١١.

مرة، تعطل جرس الباب فظل يرن رنيناً متصلًا لا ينقطع وظل الرنين متصلًا حتى فصل أحمد بطارية الجرس، فتوقف الرنين المنذر بالكارثة أيضاً:

«وتبادلوا جميعاً نظرات حائرة ثم هتف الأب قائلاً:

- أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.

وقالت الأم وهى تتنهد من أعماق قلبها:

- أليس الأوفق أن نأتى برشدى مادامت هذه رغبته»^(٢١).

وبعد دفن رشدى فتح أحمد عاكف النافذة ونظر منها بحثاً عن مصدر لرائحة الموت^١ ظل يشمها، ليجد جثة كلب ميت وقد انتفخ بطنه وأصبح فريسة للذباب^(٢٢)، إشارة المصير الذى ينتظر جسد رشدى وكان قد شم نفس الرائحة النتنة قبل أن يموت رشدى كإنداز بموته^(٢٣). وفى أول لقاء لرشدى بحبيبته تعترض مسيرتهم القبور، ويشير رشدى إلى قبر ويقول: مقبرتنا، ويشير إلى وفاة أخيه الصغير، ويعلق المؤلف قائلاً: «وطرحا القبور وحديثها وراء ظهرهما، واستعادا الصفاء والسرور، دون التفات إلى وجه التناقض الساخر ما بين حديث الحب وحديث القبر ولا كدرا صفوهما بأن يتساءلا مثلاً عما يتبقى لهما من عمر يقضيانه فى هذه الدنيا أو عما ينتظر حياتهما من أحداث قبل أن يرقدا فى تلك المقبرة أو فى أخت لها»^(٢٤).

٣

يتعامل نجيب محفوظ مع شخصيات «خان الخليلي» على ثلاثة مستويات: أولها: مستوى الشخصيات التى تمثل حى خان الخليلي، ومستوى شخصيات أسرة أحمد عاكف، ثم مستوى شخصية أحمد عاكف نفسه الذى ركز عليه باعتباره يمثل حلقة الوصل بين حكايات الرواية الثلاث. كما يصور الشخصيات فى كل مستوى من المستويات بأسلوب فنى خاص.

(٢٣) خان الخليلي ص ٢٥٣-٢٥٤.

(٢٤) الرواية ص ١٦٢-١٦٣.

(٢١) المرجع ص ٢٢٤-٢٢٥.

(٢٢) نفس المرجع ص ٢٥٧.

أما الشخصيات التي تمثل حتى خان الخليلي فهي شخصيات مسطحة يصورها المؤلف بلا تاريخ، شخصيات غير متطورة بلا أعماق، شخصيات ثابتة لا تنمو ونمطية. وكيف تنمو الشخصيات وتتطور وهي تعيش في خان الخليلي الذي يحتفظ بطابعه الذي لا يتغير من قديم الزمان؟ ورغم أنها تختلف عن شخصيات الطبقة الأرستقراطية في القاهرة الجديدة في كونها تتمتع بقدر ما من الحضور في الرواية، فإن حضورها مرهون بحضور أحمد عاكف ومرتبطة به، كما أنه لا يبدو هاما وضروريا. وطالما أن الشخصية مسطحة ونمطية، فإن كل عمل تقوم به يصبح تأكيدا مكررا للصفة أو للصفات الثابتة التي حبسها المؤلف داخل إطارها. ورغم ذلك كله فقد كان من حسن حظها أن المؤلف لم يعطها قدرا كبيرا من اهتمامه، فلم يكتب عنها تقارير، ولم يعلق كثيرا على ما تقوم به من فعل، فأعطاه نتيجة لذلك قدرا كبيرا من الحرية، جعلها قادرة على الكشف عن طبيعتها من خلال الحركة والحوار، مما أعطى هذه الشخصيات قدرا كبيرا من الحيوية لم تتمتع به الشخصيات التي تعمد المؤلف الاهتمام بها.

وتكاد شخصية المعلم نونو تلخص أهم الصفات الممثلة لجنس الرجل في حي خان الخليلي في أنقى صورها. فهو على عكس اسمه رجل متين البنيان مكتمل الرجولة إلى حد كبير رغم تقدمه في السن «وكان الرجل يرتدى جلبابا ومعطفا أبيض وطاقيه في الخمسين أو نحو ذلك، ربع القامة، متين البنيان، كبير الوجه والرأس، واضح القسمات يمتاز وجهه بصدغين، وفم واسع وشفقتين ممتلئتين، ولون قمحي مشرب بحمرة»^(٢٥) وكانت صيحته التي تعبر عن طرحه للقلق في كل ما يتصل بالدنيا «ملعون أبو الدنيا»، هي أول ما طرقت أذن أحمد عاكف في الحى الجديد وهو يقدم نفسه على طريقة أهل البلد «محسوبك نونو الخطاط» واضح وصريح ومفتوح القلب، لا يحيط العلاقات الجنسية بأى شعور من مشاعر الذنب أو الخجل، ويتحدث عنها ببساطة كما يتحدث في أى موضوع، بل إنها موضوع حديثه المفضل، ومن أول لقاء بينه وبين أحمد عاكف تتضح جوانب شخصيته كاملة، فهو يتحدث بصراحة عن هجر الأسر مساكنها بسبب

(٢٥) خان الخليل ص ٤١.

خوفها من الغارات، يدخن وهو مقبل على النرجيلة بلذة وشهوة، ثم يعلن رأيه في الموضوع كله من أنه شخص متوكل على الله «حسن أن يلتمس الإنسان سبيل الطمأنينة وإن كان العمر واحدا والرّب واحدا، والمكتوب حتما تشوفه العين إني يا عاكف أفندي من المتوكلين على الله. وما عرفت حتى الآن طريق المخبأ. أى مخبأ يا سادة البك؟ هل يستطيعون أن يراوغ القدر، أو يؤجل قضاء الله، ألم تسمع صالح عبد الحى وهو يغنى «نصيبك فى الحياة لازم يصيبك؟»^(٢٦).

تسليم كامل للقدر معبر عنه فى مستوى ثقافة المعلم نونو، معبر عنه بمزيج من ثقافة دينية شعبية، لا تجد حرجا فى الاستشهاد بأغنية على صحة أى قضية مهما بلغت خطورتها. ويعلن نونو أن كل من لجأ إلى حى الحسين هربا من الغارات محق بالتأكيد لأنه حى مبارك مكرم من أجل صاحبه، ومن يسكن فيه لا يسلو، ويعيش مسرورا سرورا لا مزيد عليه رغم أنف هتلر وموسيلينى، ولا يمنعه الحديث عن حى الحسين من إعلان أن فى الحى «متسعا» لمرضية الله ومعصيته على السواء. وحين يستعيد أحمد عاكف بالله من معصية الله يبدو المعلم نونو مستدركا معلنا رأيه فى طاعة الله ومعصيته: «فحملك المعلم فى وجهه، ثم قال مستدركا بصراحتة الغربية كأنه يعرفه منذ سنين طويلة لا منذ دقائق: المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان وفوقها مغفرة الله ورحمته.. أحببلى أنت؟!«

- كلا... كلا...

• تعجبينى..

إنه من الحكمة ألا نركب الهم أنفسنا، دع الهموم واضحك وأعبد الله. الدنيا دنيا الله، والفعل فعله، والأمر أمره. والنهائة له. فعلام التفكير والحزن؟
- ملعون أبو الدنيا»^(٢٧).

وقبل أن يصل المعلم إلى موضوعه الثانى المفضل وهو الجنس يكشف عن الأثر السطحى للحضارة الغربية على حى خان الخليلى والتمثل فى حديثه عن تفضيله للنرجيلة على السيجارة لأن فى شكلها مع مزاياها الأخرى سكس أبيل، وعن أن

(٢٦) الروايه ص ٤٢.

(٢٧) المرجع ص ٤٤.

بعض فتيات الحى أصبحن مواد أولية يصدرها الحى خادمت إلى الأحياء الأخرى فتحولها الأحياء الأخرى إلى غانيات «تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجل، تدعو أختها فتقول «تعالى يا دارلنج»»^(٢٨).

ويعلن المعلم أن سياسته مع الدنيا والمرأة واحدة، فكلاهما تدبر عنم ييثنو بين يديها، وتقبل على من يضربها ويلعنها ونكتشف أن المعلم متزوج من أربع نساء، وأنهن يعشن جميعا فى شقة واحدة مكونة من أربع حجرات. وأن فحولته الجنسية لا تكفى بذلك بل تفيض على عشيقاته أيضا، وأنه يكفى مدينة كاملة من النساء.

وينتهز المؤلف الفرصة ليؤكد موقف الحى من المرأة على لسان نونو: «هل تصدق ما يقال عن النساء وغيرتهن ومكرهن؟! كل أولئك سجايا خلقها ضعف الرجل. المرأة فى الأصل عجينة طرية، وعليك أن تشكلها كما تشاء، وأعلم أنها حيوان ناقص العقل والدين، فكملها بأمرين، السياسة والعصا! فما من واحدة من نسائى إلا مطمئنة بأنها الأثيرة المفضلة، وما من واحدة استوجبت أكثر من علقمة واحدة ولن تجد مثل بيتى سعادة وهدوء، ولا مثل زوجاتى حشمة وتنافس فى إرضائى. ولذلك لم يجرؤن على مغاضبتى حين علمن بأن لى خليفة»^(٢٩).

إذا كان المعلم نونو يصور المثل الأعلى المصفى لرجال خان الخليلى، فإن بقية الشخصيات من الرجال فى الحى تقاس أصالتها حسب قربها وبعدها عنه. وكلها شخصيات باهتة لا يمنحها المؤلف عناية كبيرة، أما المعلم عباس شفة فقواد الجماعة وزوج عليات غانية الحى الكبيرة ومصدر المتعة فيه. والمعلم زفته صاحب القهوة مسطول دائم. وسيد أفندى عارف مشغول دائما بعجزه الجنسي. وسليمان بك عتة مفتش التعليم الأولى يمثل صورة الرجل القرد، ولكنه يتزوج أجمل الجميلات لماله. وكمال أفندى خليل موظف بالمساحة لا وجود له إلا أنه والد نوال التى أحبها أحمد عاكف وأحمد رشدى المجامى، وانتزعها منها رشدى فيما بعد. وقد اهتم المؤلف بعض الاهتمام بأحمد راشد لأنه يمثل أداة القهر لأحمد عاكف فى خان الخليلى، خاصة فى مجال الثقافة التى ظن أحمد عاكف أنها ستضمن له تفوقا كاملا فى خان الخليلى. ولكن المؤلف

(٢٨) المرجع نفسه ص ٤٤.

(٢٩) خان الخليلى ص ٤٦.

يخلق له في «كل خرابة عفريتاً». فأحمد راشد محام وقد عجز أحمد عاكف عن الحصول على ليسانس الحقوق، والثنائية بينها واضحة حتى من الإسم وقد كشف المؤلف من خلاله عن كراهيته للفلسفة المادية الماركسية، فجعله أعور يلبس دائما نظارة سوداء ليغطي عينه الزجاجية، ثقيل الدم، يكره كل قديم ومشايخ للحديث دائما، فشل في اجتذاب نوال برغم أنه يعطيها دروسا خصوصية وجوده نادر في حياة خان الخليلى والمقهى، لا يتحدث إلا إذا انفرد بأحمد عاكف ليفاجئه بأسئلة وأسما لم يسمع بها أحمد عاكف الذى يتطرف دائما في «العكوف» والتعصب للقديم، لأنه المجال الوحيد الذى يعرفه

والشخصيات النسائية في خان الخليلى ربات بيوت تقليديات تدور حياتهن وأخبارهن وإشاعاتهن حول موضوع واحد، هو علاقة المرأة بالرجل. ونوال الفتاة التى تدرس في المدرسة الثانوية لا تأخذ الدراسة بجدية لأنها تحلم حلما واحدا يدور حول الزواج والبيت. أما الشخصية الوحيدة التى تعد في النساء معادلة لشخصية نونو في الرجال فهى عليات الفائزة، وهى تعد مثلا نموذجيا للجمال القديم. وحتى أحمد عاكف المتزمت بهت وخرج عن جديته في جلسة الحشيش الوحيدة التى حضرها في بيتها، فقد «حدث عند ذلك شيء عجيب حدث أن نهضت عليات الفائزة قائمة استطال ذلك الجسم الهائل في الفضاء، وامتد طولاً وعرضاً فملأ العين، وكانت مرتدية روبا شد إلى جسمها ليبرز محاسن مقاطعه، ثم تحرك موكبها العظيم فسارت قابضة براحتها على طرف شالها فلاح ساعدها مختفيا وراء الأساور الذهبية، ولما مرت أمامه ارتاع الكهل على ذهوله، رأى الروب يتسع بعد خاضرتها ليكتنف عجيزة لم ير مثلها في حياته، ريانة ناهضة مترججة تبرز فوق الفخزين كالمشرببة فما صدق عينيه؛ ولاحظ المعلم نونو دهشته فقال له هامسا:

- انتبه فالست تطلعك على السر الذى أشقى أزواج الحى ما هذه بعجيزة ولكنها

كنز!

فقال أحمد بصوت لا يكاد يسمع:

- هذا شيء فوق ما يتصوره العقل.

- وأكثر من هذا أنها تحوى فضيلتين لاجتماعان فهى من ناحية كالكرة المنفوخة صلابه، ومن ناحية أخرى تسوخ فيها الأصابع لنا!

- هذه لغز

- نسال الله السلامة

فقال الكهل:

- آمين. (٣٠)

لا عجب بعد ذلك أن يسميها المؤلف «عليات الفائزة»، وأن تكون محط أنظار أهل الحى جميعا، والمثل الأعلى للجمال القديم الذى سيتكرر فى جليلة العالمة وزبيدة وغيرها فى الثلاثية وغيرها، والمقابل الكفو لتولنو الذى يكفى مدينة من النساء كما يصف نفسه، وربما تفوقت عليه أيضا، يجد كل الرجال فيها طلبتهم كما يجدون فى بيتها متعتهم، ويتكلمون بما يكشف عن أعماق نفوسهم، متخلصين من قيود صرامة المؤلف وجديته وفكره وتقاريره التى تنوء تحت وطأتها شخصياته الجادة،^(٣١) مخضعين العالم كله لعالمهم ومتعتهم بحربه وأمانه وانجليزه.

«قال المعلم زفتة القهوجى وهو لايمسك عن العمل: (إعداد الجوزة والحنيس).

- أبشركم يا إخوان بأن هتلر - حين يفتح الله له مصر - سيلغى أمر منع الحنيس ويمنع شرب الويسكى الإنجليزى.

فقال المعلم نونو:

هتلر رجل حكيم ولا يداخلى شك أن الفضل الأول فى مهارة خططه راجع للحشيش.

فسأله كمال خليل أفندى.

- وكيف أوصله إليه عباس شفة؟ فقال نونو بلهجة جدية:

(٣٠) الروايه ص ١٨٧ - ١٨٨.

(٣١) لسحب وصف ملفز للحشيش يكشف عن خبرته العميقه بحى الحسن والأحباء التمتع، ولا محلوس طرافة. وبتكرنا بما كان يقوم به

فى شبابه من تبادل القافيه مع رواد الحى كما أسرنا فى التمهيد. راجع الروايه ص ١٨٦ ١٨٧

- لاحاجة به إلى عباس شفة فالمخزن رقم ١٣ ملآن بالحشيش النقى، ثم هز المعلم رأسه كالآسف وقال بحسرة ظاهرة:
- ألم تسمعوا بما يقال من أن اليابانيين ينشرون المخدرات بين الأمم التي يغزونها؟ فقال المعلم زفته بنفس اللهجة:
- ليت الإنجليز كانوا حشاشين!
- ضاعت خمسون عاما من الاحتلال هدرا!
- وهنا نهض سيد عارف بغتة وقد ارتسم على وجهه الاهتمام الشديد، ولبس طربوشه كأنما يتأهب لمغادرة المكان فعجب القوم له وسألته الست عليات.
- إلى أين يا أخانا؟
- فتخطى محيط دائرة الجلوس وهرول نحو الباب متعجلا وهو يقول:
- الأقراص نجحت..
- وغاب عن الأنظار في لمح البصر، فانفجر القوم ضاحكين، وتساءل كمال خليل وهو يسعل:
- هل حقا ما يقول؟! فقال سليمان عته بسخرية
- دعاية كاذبة كدعاية أصحاب الألمان.
- فقال نونو:
- سنعلم الحقيقة بعد تسعة أشهر!
- فقال عليات الفائزة: علم هذا على هين»^(٣٢)
- ولا يقتصر مجلس عليات الفائزة على تقديم الحشيش الذي يقدمه زوجها، والجنس

الذى تقدمه هي، ومتعة الحديث والضحكة النابعة من القلب، ولكنه يقدم أيضا كل ما يقدمه مجلس جليلة في الثلاثية، فهذه بدايته، أما نهايته التي لم يعرضها المؤلف - وإن كان قد أشار إليها - لأن أحمد عاكف غادر المجلس، فهي القافية والغناء والذهول.^(٣٣)

لا تتمتع الشخصيات الجادة التي حاول المؤلف أن يخلق منها شخصيات معمقة، وأعطائها أكبر قسط من الإهتمام بمثل هذه الحيوية التي تتمتع بها الشخصيات الثانوية المسطحة وتقع الشخصيات التي اهتم بها المؤلف في نطاق أسرة أحمد عاكف، وخاصة شخصية أحمد عاكف نفسه الذي يمثل حلقة الوصل بين حكايات الرواية الثلاث، والذي احتفظ له المؤلف بالحضور الكامل على طول روايته.

ولعل أخطر ما يمكن ملاحظته على أسلوب المؤلف في تصوير هذه الشخصيات أن المؤلف كان حريصا على تقديم تاريخ الشخصية في شكل تقارير، وأنه كان دائم التوجيه لأفعالها إذا قامت بالفعل في الرواية، وأنه في تقاريره كان يعجبه موقف من المواقف فيسترسل في تحليله حتى أنه في تقريره عن أحمد عاكف لخص قصة قصيرة سبق أن كتبها عن شخصية أخرى في ظروف مغايرة كما سبق أن أشرنا. ونحن نجد أنفسنا نتيجة لذلك في موقف لا يخلو من غرابة على طول الرواية. فالمؤلف يضيف على الشخصيات أحيانا صفات لا تؤيدها أفعالهم؛ فأحمد عاكف - كما يريد لنا المؤلف أن نعرفه - يتصور نفسه عبقرية مضطهدة، وشعوره بذاته متضخم إلى أقصى حد « فلما أجبر على الإنقطاع عن الدراسة أصابت آماله طعنة قتالة دامية، ترنح من هولها واجتاحته ثورة عنيفة جنونية، حطمت كيانه، فامتألت نفسه مرارة وكمداء، ووقر في أعماقه أنه شهيد مضطهد، وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر، وما انفك بعد ذلك يرثى عبقريته الشهيدة ويحتفل بذكراها لمناسبة وغير مناسبة، ويشكو حظه العاثر، ويعدد آثامه حتى انقلبت شكواه فصارت هوسا مرضيا»^(٣٤)

أحمد عاكف ذات متضخمة مريضة - كما يقول المؤلف - شخصية عادية الذكاء ولكنها تعتقد أنها عبقرية مضطهدة. حاول إكمال دراسته في القانون وفشل، وحاول أن

(٣٣) المرجع نفسه ص ١٩٠.

(٣٤) الرواية، ص ١٤.

يكون عالما كبيرا كنيوتن وأينشتين ففشل أيضا، وحاول الكيمياء وانتهى إلى نفس النتيجة، وحاول الأدب فأصطدم رأسه بجدار مسدود، وانتهى إلى تبرير فشله بأنه ضحية لمؤامرة طرفاها سوء الحظ وفساد النفوس، وأن مصر لاتعرف العظمة الحقيقية^(٣٥). مثل هذه الشخصية مريضة مرضا يقترب بها من الجنون، وحقدتها على البشرية لاحد له لدرجة أنه تمنى في الرواية أكثر من مرة أن يدمر العالم بأسره^(٣٦). وحين علم أن غريمه أحمد راشد يعطى دروسا لنوال ويجالسها راودته هذه الأفكار: «وأوردته أفكاره المحمومة - في صمته - مناهل سامة استقى منها خياله المخزون، فاستسلم لأمانى شيطانية مرعبة. تمنى في صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها وتهلك بنيتها فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار، وشخصان حيان لاغير، هو وهى!! هناك تصفو له بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد! وتمتلت لعينيه المظلمتين القاهرة المهدمة المحطمة، والشخصان الشريدان، يفرغ أحدهما إلى الآخر، لائذا بجناحه، ساكنا إلى ذراعيه، والآخر سعيد - على ما يكتنفه من الخراب - بصاحبه متلذذ بانفراده به. انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ، بالاضطهاد والقهر والعذاب»^(٣٧).

هذه الشخصية المريضة التى تشعر بالقهر والعذاب، والتى يغطى هذا الشعور كل مظاهر حياتها، ابتداء من طريق المستقبل حتى علاقتها بالجنس الآخر، نجدها - ورغم ذلك كله - قادرة على الشعور بالحب العذرى وتدبيح القصائد له كأي شخصية سوية!! شخصية على هذه الصورة لا تمارس فعلا أو قولا على طول الرواية يمكن أن يكون تعبيراً عن هذه الحالة المرضية التى أرادها المؤلف لشخصيته، بل على العكس نجد أفعال الشخصية وأقوالها غاية فى الإلتزام والإنضباط، نجده مضحيا على طول تاريخه لأسرته، رقيقا مع الآخرين إلى أبعد حد.

والمؤلف الذى يصور شخصا مضطهدا إلى هذا الحد من حقه أن يجعله يتمثل أسباب أزمته كيف يشاء، فأحمد عاكف - كما يريد له المؤلف - حر مادام مريضا فليس

(٣٥) الرواية، ص ١٦ وما بعدها.

(٣٦) خان الخليل، ص ١٥٦.

(٣٧) المرجع، ص ٩٥.

على المريض حرج - في أن يرجع سبب أزمته لسوء الحظ أو لفساد أخلاق الآخرين وتآمرهم أو لأن مصر أرض تخنق العبقرية، أو لدخول الشيطان إلى أسرته حتى قال يوماً متعجباً، «حقاً إن أسرتنا ضحية الشيطان.. ألم يغر والدي بتحد لكلب حقير من الموظفين ففقد وظيفته؟ ! وألم يحضني على تعلم السحر فأشفيت على الجنون؟! وها هو ذا يركب أمي وصبيها خرابنا»^(٢٨) إذا كان أحمد عاكف حراً في تبرير عجزه - مادام مجنوناً - وفي تخيير ألف سبب وسبب لأزمته، فليس من حق المؤلف أن يتدخل ليبرر كل هذا الجنون بمثل هذا السبب: «والواقع أن خلقه هذا لم يتكون اتفاقاً ولا تحت تأثير الإخفاق فحسب، ولكن له أصول بعيدة ترجع إلى عهد نشأته الأولى حين كان الطفل الأول لوالديه فدرج على الرعاية والحب والتدليل، ولكنه كان - كذلك - الطفل الذي ادخره حظه لكي ينهض بأعباء أسرة محطمة وهو دون العشرين فلم تتلطف معه الدنيا فضلاً عن أن تدلله ساعة واحدة»^(٢٩)

وبصرف النظر عن التناقض في أقوال المؤلف بين آخر الفقرة وأولها حين يزعم في البداية أنه كان موضع رعاية وتدليل، وبين النهاية التي يزعم فيها أن الدنيا لم تدلله ساعة واحدة، وبرغم أن تاريخه - الذي ذكره المؤلف نفسه - يدل على أنه كان غلاماً ناضراً متأنقاً كأمه، وأن يهودية حسناء عشقته، ودفعته رغم ممانعته الشديدة لتقبيلها^(٤٠)؛ فالرواية لا تعطينا دليلاً واحداً على تدليل الأب والأم له، وإن كانت قد أعطتنا الأدلة على تدليل الأم لرشدي. ومع ذلك فالمؤلف نفسه يناقض التقرير الأول في تقرير ثانٍ يقدمه بعد عدة صفحات يقول فيه: «وقد كان لنشأته الأولى أكبر الأثر في تكيف طبيعته الشاذة، فخضعت طفولته لصرامة أبيه وتدليل أمه، صرامة ترى القهر عنوان الحنان، وتدليل محبة مغرم، لو ترك الأمر له ما علمه المشى خوفاً عليه من العثار فنشأ على الخوف والدلال، يخاف أباه والناس والدنيا، ويأوى من خوفه إلى ظل أمه الجنون، فتنهض بما كان ينبغي أن ينهض به وحده، يخاف الدنيا ويأس لأقل إخفاق، وينكص لدى أول صدمة، وماله من سلاح سوى سلاحه القديم البكاء

(٢٨) خان الخليلي، ص ٢٦.

(٢٩) الرواية، ص ٢١.

(٤٠) المرجع، ص ٣٥ - ٣٦.

وتعذيب النفس ولكن لم يعد يجدى هذا السلاح، لأن الدنيا ليست أمه الحنون، فلن ترق له إذا امتنع عن الطعام ولن ترحمه إذا بكى، بل أعرضت عنه بغير مبالاة، وتركته يمعن في العزلة ويجتر العذاب. فهل يصدق الوالدان أن ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيتها؟^(٤١)

لا أظن أن الوالدين سيصدقان! ولكنها سيحتاران كما نحتار نحن، وسيدهشان كما ندهش أيضاً من التناقض بين التقريرين الأول والثاني. ولو كان أسلوب التربية الذئبي أشار إليه المؤلف يؤدي إلى مثل هذه المأساة لكان معنى ذلك أن كل رجال مصر سنة ١٩٤٢ كانوا يعانون - على أقل تقدير - من مثل مرض أحمد عاكف وبعضهم كان ينبغي أن يجن بصورة أكبر. ونظل على طول الرواية نلتقى بهذا المجنون البالغ العقل، والأثنائي البالغ التضحية، والشاذ العادي، المضطهد الذي لا يضطهده أحد. وتبدو صورة أحمد عاكف صورة مهزوزة لكامل رؤية لاظ الذي حاول المؤلف دراسته كشخصية مريضة بشكل أعمق في رواية السراب.

ولا تخلو شخصية من شخصيات أسرة أحمد عاكف من هذا التناقض، فالأم كانت سيدة مرموقة الجمال في القاهرة بأسرها، مهتمة بجمالها إلى أقصى حد، ومع ذلك تزوجت عاكف أفندي الموظف الصغير. وبرغم رعايتها لجمالها إلى أقصى حد حتى ظلت وهي في الخامسة والخمسين جسيمة لحيمة خبيرة بوصفات التجميل فليس في شخصيتها ذرة واحدة من الإستعلاء، تألف وتؤلف، وتزور الآخرين باستمرار، متميزة بخفة الروح، وهي - مع ذلك - شديدة العناية ببيتها، والعامل الأساسي في خروج الأب من أزمتته، ورغم ذلك كله فهي مريضة تلجأ إلى الزار لتوهمها بأنها مريضة وأن عليها أسبانيا.^(٤٢) وما زالت تطلب عيديتها كالأطفال وتنفقها مثلهم فتبتاع ما تشتهيها نفسها من الشيكولاته والملبس^(٤٣).

أما رشدي فهو شخصية محيرة حقاً، لا يجد الباحث مبرراً لوجوده في الرواية، فهو يشكل وحده محورا منفصلا عن نسيج الرواية. وربما أراد المؤلف تأكيد وجود

(٤١) الرواية، ص ٣٤.

(٤٢) خان الخليلي - ص ٢٥-٢٦.

(٤٣) الرواية ص ١٢٦.

الشخصيات الطموحة المتعلقة بملذات الحياة بين أبناء البورجوازية الصغيرة ولا أحد يدرى سر انحرافه وهو طالب في السكاكيني، فقد نشأ في رعاية أخيه، وتمتع بتدليل أمه، وورث صفاتها، فكان وسيبا صافي النفس، تفتتح له القلوب في كل مكان، وكان محبا ومحبويا. ويلخص المؤلف سر انحرافه فلا يبرره تبريرا كافيا، ولا يقنعنا به، « كان الشاب ذا شخصية خليقة بأن تحب، كان لطيفا خفيفا مرحا، ورث عن أمه تلك المقدرة التي تفتح له القلوب بغير جهد ولا تكلف، لما طبع عليه - كلاهما - من الجمال والصفاء والوفاء وحب العشرة والألفة، ولكن وأسفاه أخطأه الاعتدال والرزانة والحكمة»^(٤٤). كل ذنب رشدى الوسيم المحبوب الوفي الصافي النفس، الذي يكاد يكون الشخصية الوحيدة التي تستحق أن تعيش في رواية خان الخليلي، أنه أسرف في حب الحياة قليلا. ويضيف المؤلف تبريرا آخر لانحلال رشدى هو أنه كان بلا مبدأ يعصمه من الزلل «فاكتسب الصبى خبرة بالدنيا واعتمادا على النفس وجسارة ورجولة وصارت حاجة راعيه إليه لا تقل عن حاجته هو إلى راعيه، ولكنه عرف الدنيا وجال فيها بغير المبادئ الحقيقية بأن تعصمه من زلاتها»^(٤٥).

وكان ملايين البشر الذين يعيشون حياة عادية وطبيعية يعتقدون مبادئ تحول بينهم وبين الانحراف !! وهكذا انتهى المؤلف برشدى ومجموعة كاملة من زملائه في الدراسة إلى أن يصبحوا جميعا سواء في العربدة والمجون، يطاردون طباء السكاكيني من يهوديات (يرتبط حتى السكاكيني عند المؤلف بوجود اليهوديات وبالعربدة) وغير يهوديات ويفرقون في القمار والخمر^(٤٦).

والمؤلف يدودائها وكأنه حاقد على الشخصيات المتفجرة بالحياة والحيوية كرشدى، وهو يعاقبهم أشد عقاب وأقساه. عرض رشدى للإصابة بالسل، ثم أسلمه للموت، لتبقى شخصية رشدى شخصية مجانية، تنحرف بلا سبب، وتموت موتا ميلودراميا مفاجعا لأن المؤلف لا يريد لمثل هذه الشخصيات أن تعيش.

(٤٤)، (٤٥) المرجع ص ١٠٦-١٠٧.

(٤٦) الرواية من ص ١٢٠ وما بعدها.

لا تتغير المظاهر الأسلوبية في رواية خان الخليلي تغيرا كبيرا عنها في رواية القاهرة الجديدة. وإذا كان ثمة تغير فهو تغير في الدرجة لا في النوع ومازال أسلوب المؤلف متمسكا بظاهري التعميم والتقريب بدلا من التخصيص والتجسيم، كما تضعف إلى حد كبير مظاهر «البلاغة الشكلية» فلا تظهر في رواية خان الخليلي إلا حين يتحدث المؤلف عن الحب الطاهر، أو يندفع في بعض المواقف الوعظية أو التأميلية إلى الإرسال الخطابي.

وقد ثبت المؤلف في رواية خان الخليلي موقف الطبقة الكادحة، كما ثبت من قبل موقف الطبقة الأرستقراطية في القاهرة الجديدة. وهو لا يثبت موقف الطبقة فقط، ولكنه يعزها عن غيرها من الطبقات، بحيث تصبح العلاقة بين الطبقات علاقة تواز وتقاس لا علاقة تفاعل ونتيجة لذلك فنحن نواجه في بناء رواية خان الخليلي بثلاث حكايات كل منها شبه منفصلة عن الأخرى، تدور حول محورها الخاص، ولكنها لا تنصهر معا في النسيج العام للرواية مما يؤدي إلى تفكك البناء الروائي.

وأدت اللغة التقريرية التي تسود وتسيطر على أسلوب رواية خان الخليلي إلى وصف المؤلف للفعل والتعليق والحكم عليه بدلا من تصويره. ولذلك ظلت الرواية خاضعة للأساليب التقليدية في فن الرواية خضوعا كاملا. وظل المؤلف بقبضته القاسية حاضرا حضورا مستمرا. ولم ينتفع المؤلف كما سبق أن قدمنا بلغة السينما التي سبق وتعامل معها كاتبنا من كتاب السيناريو قبل ظهور رواية خان الخليلي. وإذا استخدم المؤلف أسلوب المونولوج الداخلي، إستخدم مونولوجا غير مباشر، بمعنى أنه ينبهنا إليه. ويأتي مثل هذا المونولوج مبتورا وقصيرا ومسيطرا عليه.

ومن حق المؤلف علينا أن نشير إلى أنه تعامل في رواية خان الخليلي مع لغة الحلم - ربما لأول مرة. ولكن تعامله مع لغة الحلم لا يختلف اختلافا كبيرا عن تعامله مع لغة اليقظة، فهو يسيطر على الحلم ويضبطه ويمنطقه. كما أن من حقه علينا أن نشير إلى أنه تعامل مع بعض التفاصيل الصغيرة بصورة تختلف كثيرا عن تعامله معها في رواياته الأخرى، وذلك بأن أعطاها دلالة رمزية تنبؤية تشير إلى المصير الذي ستنتهي إليه

الأحداث في الرواية. ولكن الدلالة الرمزية التنبؤية كانت من الواضح والمباشرة لدرجة أنها تكاد تفقد دلالتها الإيحائية والرمزية لتتحول إلى تنبؤ صريح ومباشر بالغييب. وتخلص نجيب أيضا من ذلك الاستخدام الآلى المفتعل لأساء الأمكنة كدلالة مباشرة على ما يحدث فيها سلبا أو إيجابا.

أما بالنسبة للشخصيات فالمؤلف يتعامل معها على مستويين، مستوى الشخصيات الرئيسية وعلى رأسها أحمد عاكف، ومستوى الشخصيات الثانوية ويمثلها سكان الحي الشعبي «خان الخليلي». والمؤلف يركز اهتمامه - بالطبع - على الشخصيات الرئيسية؛ وهو لذلك يخصصها بأكبر قدر من تقاريره، ومن التعليق على فعلها. وقد أدى اهتمام المؤلف بهذه الشخصيات إلى أثر عكسي وسلبى عليها، فتناقضت أحكام المؤلف عليها أحيانا، كما تناقض فعلها مع تقارير المؤلف عنها في أحيان أخرى. أما الشخصيات الثانوية فبرغم أنها شخصيات نمطية ومسطحة فإن المؤلف يخفف من قبضته على فعلها وقولها مما يجعل حوارها وفعلها يتسم في كثير من المواقف بقدر كبير من الحيوية، كما يكشف رسم المؤلف لشخصياتها عن إحساس متميز وخبرة بطابع الحياة في أحياء القاهرة الشعبية.

وحيث حاولنا اختيار فقرتين من رواية خان الخليلي لتكون مجالاً لدراستنا التطبيقية، أنتابتنا نفس الحيرة التي أنتابتنا سابقا ونحن نحاول نفس الاختيار من رواية القاهرة الجديدة. ونحن لا نستطيع اختيار فقرتين من بداية الرواية لأن هذه الفقرات تسيطر عليها التقارير التي يقدمها المؤلف عن شخصياته الرئيسية أما الفقرات الأخرى فلا تشكل مواقف متكاملة، ولا يشكل الانتقال من فقرة إلى أخرى انتقالا جوهريا من موقف إلى موقف آخر مغاير. ورغم ذلك اخترنا الفقرتين رقم ٢١، ٢٢^(٤٧) لأنها تعرضان للحديث عن نوال الفتاة المتعلمة الوحيدة في خان الخليلي والتي كانت محط أنظار الرجال المرموقين في الحي جميعا، وذلك لجماها. تعلق بها أحمد راشد، وأحبها - على طريقته - أحمد عاكف، ثم انتزعها منها بعاطفته الملتهبة وشبابه الجسور رشدي عاكف.

(٤٧) تمت الفقرتان من ص ١٣٣-١٣٩ من الرواية.

والفقرتان تصوران موقف نوال وقد عادت إلى البيت بعد أن تصدى لها رشدى عاكف لأول مرة في الطريق وغازها.

وتبدأ الفقرة الأولى بإشارة المؤلف إلى عودة نوال إلى البيت، ووصف المؤلف لحالتها النفسية بعد أن تصدى لها رشدى في الطريق. ولا يستغرق ذلك كله من المؤلف أكثر من سطرين ونصف، «وعادت نوال إلى البيت وقد بلغ منها التأثر وراحت تسائل نفسها. ما لهذا الفتى الجسور لا يكف عن مطاردتها منذ وقعت عليها عيناه غداة الوقفة؟!».

على هذا الصورة المبتورة التي لا تكشف خصوصية ولا تعرض المشاعر، ولكنها تصفها، ينتهى المؤلف من تصوير حالة الفتاة النفسية بعد عودتها من تجربة غزل مع جار وسيم جسور. ومن الغريب أن المؤلف يقدم في هذين السطرين مونولوجا غير مباشر يختصره في جملة واحدة.

وبعد ذلك مباشرة يقدم المؤلف تقريرا طويلا عن شخصية نوال وتاريخ علاقتها بالرجال يستغرق كل الفقرة ما عدا سطورا معدودة في نهايتها، ويبدأ على هذه الصورة: «جاوزت نوال في ذلك الوقت سن السادسة عشرة بقليل. وكانت ذات حسن يستحق الإعجاب. وتحلى حسننا بميزتين لا يستهان بهما السذاجة والحفة ولكن أية سذاجة، وأية خفة؟ السذاجة التي توحى بها بساطة الجمال، والتي تطالعهما في الحدقة الصافية الواسعة - في غير مبالغة - والنظرة المستقيمة، بيد أنها ليست سذاجة الغفلة أو البلاهة. وخفة تنبثق من أناقة الملامح ولطف الروح، فلا هى إلى الطيش والرعونة تنتسب، ولا من حدة الذكاء وبراعته تستمد».

ومن أهم الملاحظات التي يمكن أن نلاحظها على تقرير المؤلف الذي قدمنا عينه منه، أن هذا التقرير - على طوله - لا يقدم لنا جديدا عن شخصية نوال، فهو عبارة عن تجميع لملاحظات وصفات سبق أن أشار إليها المؤلف في الجزء السابق من الرواية، ويمكن لأى قارئ عادى أن يستنتجها دون مشقة. هذا بالإضافة إلى أن الفقرة لا تتقدم بالحدث خطوة واحدة إلى الأمام، لأن الفعل يتوقف حتى ينتهى المؤلف من عرض تقريره عن نوال والصفات التي تتميز بها في حاضرها وماضيها، ومستقبلها

أيضا، ثم يتحدث عن تاريخ علاقتها بالرجل.

أما الملاحظة الثانية التي يمكن ملاحظتها على هذا التقرير فهي أن المؤلف يكاد يقدم نوال متعاطفا معها، وكأنها تحمل الصفات المثالية التي ينبغي أن تتوافر في الفتاة التي يتعاطف معها المؤلف. فهي جميلة ذات حسن يستحق الإعجاب، وهي سمراء أنيقة الملامح ولطيفة الروح، كما جعلها المؤلف - كما قلنا - محط أنظار الرجال المرموقين في خان الخليلي بأسره. فإذا تابعنا بقية التقرير لوجدنا بقية الصفات التي تتصف بها هذه الفتاة المثالية صفات غريبة حقا. فالفتاة المتصفة بالمثالية - من وجهة نظر المؤلف - يكفيها أن تكون لطيفة الروح، ولا ينبغي أن تكون حادة الذكاء. وبرغم تقدمها في دراستها الثانوية تقدما يبشر بالخير، فإنها في حقيقة الأمر لا تأخذ أمر الدراسة مأخذ الجد، «وليس العلم ما تشد ولا المدرسة بالمأوى الذي يهفو إليه فؤادها، فأحلامها لا تفارق البيت، ولن تزال تعد أمها أستاذتها الأولى تتلقى عنها فنون الحياة المنزلية من طهي وحيآكة وتطريز، وما رأت في العلم يوما إلا زينة تحل بها أنوثتها، وحلية تغلى من مهرها، فتركزت حياتها في هدف واحد القلب أو البيت أو الزواج. أليس أول دعاء دعيت به «العروس» وإنه لأجمل دعاء، وإنما لتتلهف على أن تكونه، وترقب حظها في صبر ورجاء. ولذلك قدست الزواج قبل أهليتها له بدهر طويل، وأحبت «الرجل» وهو أمل مجهول وعاطفة غامضة. فكانت ثمرة ناضجة دانية القطوف ترصد من يجنيها».

وبتعبير آخر فإن الفتاة المثالية الجميلة واللطيفة الروح لا تحترم التعليم وإن كانت تقدس الزواج، وهي تريد الزواج من أى رجل مهما كان، شرط أن يرغب في الزواج منها، فهي مستعدة للارتقاء في أحضان أحمد راشد المحامى ذى العين الزجاجية، فهو «رجل والسلام»، «وضل راجل ولاضل حيط». ونفرت الفتاة منه لأنه يحدثها عن العلم والجامعة أكثر مما يحدثها عن البيت، أى أنه يحدثها عن الهامشى والعارض في حياتها، ولا يحدثها عن الأصيل والجوهرى. وارتبطت عواطفها وآمالها بعده بأحمد عاكف الكهل الذى تجاوز الأربعين والخائف والمتردد وكانت أكثر إيجابية منه في علاقتها الصامتة به، أليس رجلا وأعزبا وصالحا للزواج؟ وكان طبيعيا أن تتحول عواطفها بين يوم وليلة إلى أخيه الشاب الوسيم الجسور. وواضح أن فتاة كهذه تريد

أن تتزوج بأى ثمن لا يمكن وصفها بلطافة الروح أو أنها تقديس القلب وعواطفه. ويلاحظ على تقرير المؤلف عن نوال -ثالثا- أن المؤلف يركز كل اهتمامه على الشخصية موضوع التقرير، حتى أنه لينسى - وهو في غمرة اهتمامه بها بعض الصفات التي أضفها على شخصية أخرى مما يجعل الأمور تختلط علينا. فنحن نعرف بمآذره المؤلف عن شخصية أحمد راشد أنه كان يميل إلى الفكر الماركسي والمادى، ومع ذلك فهو في حديثه عن نوال ووعظه لها يدعوها إلى الشوق إلى أسرار الوجود، وكأنه يتقمص فكر المؤلف نفسه: «يخيل إلى أنك لا تحبين العلم كما يجب وإن لم ينقصك الإجهاد وحسن الفهم، فأحبيه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان. وينبغي أن يتغذى به عقلك ويتمثله، كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله: أين الشوق إلى أسرار الوجود؟... أين اللفتة على المعرفة؟... لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل في طريق العرفان والمجهول».

وأخيرا فإن لغة التقرير الذى يقدمه المؤلف - مع شدة حرصه على الدقة - تبدو أحيانا غير دقيقة والنظرة المدققة لها تجعلنا نحس بالحيرة في فهم ما يريد المؤلف أن يوصله إلينا بالضبط وإذا حاولنا مثل هذه النظرة الفاحصة في الصورة التي بدأ بها المؤلف تقريره، والتي يصف فيها جمال «نوال» وحسنها، لوجدنا أنه يصف حسن الفتاة بميزتين هما السذاجة والخفة وإذا وصف الجمال بالسذاجة تجاوزا، فمن الصعب علينا تقبل وصف هذا الجمال بالخفة وحين حاول المؤلف تفسير وصفه للجمال بالخفة أوقفنا في حرج جديد، فوصف هذا الجمال بالبساطة وحين وصف الجمال بالسذاجة نفى عنه الغفلة والبلاهة، وكأن الغفلة والبلاهة صفتان يوصف بهما جمال البشر أو قبهم وسبب هذا الخلط كله أن المؤلف عمم الصفات التي يمكن أن توصف بها الشخصية على وصف الجمال المادى وحين حاول تفسير الخفة في الجمال جعلها تنبثق من أناقة الملامح، كما فصل بحددة بين ما يسميه بلطف الروح وبين الذكاء، وكأنها ظاهرتان منعزلتان لا اتصال بينهما.. الخ.

ويستغرق تقرير المؤلف عن شخصيتها وقلبها كل الفقرة رقم ٢١، ولكن المؤلف وقبل نهاية الفقرة بعدة سطور يتدخل بفواصل نجمي ويعود إلى حكاية الفعل من جديد، فيخبرنا بأن نوال غادرت الشقة عصرا بقصد زيارة حرم سيد أفندى عارف،

وخطر لها أن تصعد إلى السطح قبل القيام بالزيارة « لتسرح الطرف بين المآذن والقباب».

ثم أحست بشعور داخلي أن عينين تراقبانها، ونظرت نحو مدخل السطح «فمراعها إلا أن تراه (رشدى طبعا) هناك» والغريب أن المؤلف كان قادرا على بدء الفقرة رقم ٢٢ بهذه السطور القليلة التي عاد فيها إلى حكاية الفعل بعد أن انتهى من تقريره، خاصة وهو يبدأ هذه الفقرة بقوله: « ثم حولت عنه عينيهما وولته ظهرها..»، وهي تربط الموقف بالموقف السابق بصورة كاملة يبدو معها الفصل متعسفا تماما.

ويخصص المؤلف الفقرة رقم ٢٢ للمناورة الغرامية التي تدور بين الشاب الجسور المتقحم وبين الفتاة فوق سطح المنزل. وهي مناورة ستتكرر في رواية بداية ونهاية بين حسنين وبهية وفي نفس الوقت، كما ستتكرر في الثلاثية مع فهمى وياسين. وفي مجتمع مغلق كالمجتمع الذى يصوره المؤلف يلعب السطح والنافذة دورا كبيرا في العلاقات بين الجنسين. والمؤلف يتبع في حكايته لهذه المناورة الغرامية الخطوات التقليدية التي درج المؤلفون على اتباعها وهم يصورون مثل هذا الموقف وتبدأ الخطوة الأولى في المناورة بلحظة ترقب تتيح لكل طرف أن يزن موقفه. وتبدو الفتاة من الظاهر لا مبالية، ولكن داخلها يرحب بالفرصة المتاحة . ويفكر الشاب في الطريقة التي يخطو بها الخطوة الأولى البالغة الصعوبة. وفي موقفنا هذا تنقذ الموقف يمامة شجاعة تقف على حبل الغسيل في المسافة التي تفصل بين الحبيبين، ودون خوف أو وجل. ويبدأ الشاب في التغزل باليمامة على طريقة «إياك أعنى واسمعى ياجارة». وفي الوقت المناسب تماما تطير اليمامة بعد أن قامت بواجبها على أكمل وجه. وهنا لا يجد الشاب مناصا من توجيه الحديث مباشرة إلى الفتاة. وهذا ما حدث بالفعل في مناورتنا الغرامية. ولأن الحديث بين الشاب والفتاة يمثل الحوار الوحيد الذى قدمه المؤلف في الفقرتين فسنورده بنصه للكشف عن مدى خطورة استخدام اللغة الفصحى التي لا تخلو من تقعر على مثل هذا الحوار:

« ولم تعد تجدى مخاطبة اليمامة، فقال لها بهدوء :

فأشاحت عنه بوجهها مرة أخرى. وحركت، قدميها ببطء شديد نحو الباب، فدنا منها جزعا وقال :

- ألا تردين على؟

فلم تنبس بكلمة وقد تورد خذاها، واختلج جفناها. فاقترب منها أكثر من ذي قبل وقال:

- أما تجودين بكلمة واحدة؟ كلمة واحدة لتكن عدلا إن شئت، بل لتكن نهرا! ولكنها حثت خطاها فهم باعتراض سبيلها، فقالت له بحدة مصطنعة:

- إليك عن سبيلي.. واخجلتاه لسلوك الجار!

- هل يعيب الجار أن يتودد إلى جارته الحسنة؟

- أجل.

- وإذا أجبره حسنها على أن يتودد إليها فمن الملووم؟

- لا تستدرجنى إلى الكلام، وإياك أن تعترض سبيلي.

وأعتقد أن صيغا مثل «لتكن عدلا» أو «لتكن نهرا، أو»إليك عن سبيلي» أو «واخجلتاه لسلوك الجار» ستترك ولا شك أثرا سلبيا على توصيل الصورة التي يريد المؤلف نقلها إلينا.

الفصل الثاني

سراب القاهرة الأرسقراطية

١

لم تحير رواية من روايات نجيب محفوظ التي كتبها في فترة إنتاجه المبكر الدارسين والنقاد كما حيرتهم رواية «السراب»، وبعد أن استراحوا إلى تسمية رواياته التي تحدثت عن التاريخ المصري القديم باسم الروايات التاريخية، وسموا رواياته التي تصدت لتاريخ مصر الحديث بالروايات الواقعية أو الاجتماعية، وجدوا صعوبة كبيرة في تسمية رواية «السراب» وفي إيجاد مكان مستقر لها بين إنتاجه الفني، ولذلك أفردت بين إنتاجه وخصص لها وحدها قسم منفصل ومرحلة مستقلة سميت بمرحلة التحليل النفسي، أو الرواية التحليلية^(١).

وكانت الأسباب المبررة لكل هذه الحيرة أن نجيب محفوظ جعل محور الرواية ومركزها شخصية واحدة هي شخصية «كامل رؤبه لاط»، وليس ذلك أمراً جديداً على ميدان الرواية، فكثير من الروايات الواقعية الجيدة يمكن أن تدور حول شخصية واحدة، والكاتب الجيد في تحليله للشخصية الواحدة يمكن أن يلمس ويعمق كثيراً من المشكلات التي يضطرب بها واقع معين، فليس ثمة شخصية إنسانية يمكن أن تعيش في فراغ. وكل شخصية إنسانية مهما بلغت عزلتها لاتنشأ مشاكلها إلا من واقع معين ومن خلال علاقة ببشر آخرين، وحتى العزلة الصارمة التي يفرضها البشر على أنفسهم تعبر عن موقف من البشر الآخرين ورفض لهم. وهي مليئة مع ذلك بتخييل الآخرين والحوار معهم، والإحتجاج عليهم.

(١) يخص د. نبيل راغب في كتابه قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ مرحلة مستقلة لرواية السراب، وسميها المرحلة النفسية المتبورة، ص ١٩٩، ويقرر د. محمد حسن عبد الله في كتابه الواقعية في الرواية العربية، أن رواية السراب فريدة في منحها، خارجة عن خط الواقعية كما يراها المؤلف، ص ٤٨٦، ويشاركها الكثيرون في نفس الموقف، وقد حاول محمود أمين العالم في كتابه تأملات في عالم نجيب محفوظ النظر إليها باعتبارها امتداداً لرواية زقاق المدق، ص ٤٢.

ويبدو أن السبب في اتجاه النقاد والباحثين هذا الاتجاه، أن الرواية «السراب» لا تكتفى بالتركيز على تحليل شخصية واحدة فقط، ولكنها تحلل الشخصية معتمدة على الخطوط العريضة لمدرسة خاصة من مدارس علم النفس حازت شهرة كبيرة لما في أفكارها عن النفس البشرية من طرافة وإثارة، وهي مدرسة علم النفس التحليلي ورائدها فرويد، وأن الرواية ركزت على أشد صور تفكير هذه المدرسة إثارة، وهي الصورة الخاصة بعلاقة الفرد بأبويه والتي لخصت فيما يسمى بعقدة «أوديب».

والخطوط العريضة لهذه العقدة عند «فرويد» تتمثل في أن الكائن البشرى في طفولته، يحب أمه «ويتقمص أباه، وحين تلح عليه الضرورة الجنسية، يغدو حب الصبي لأمه حبا أشد امتزاجاً بالرغبة الزانية. وينجم عن ذلك أن تتملكه الغيرة من غريمه: الأب.

وهذه الحالة التي يشتهي فيها الصبي الإستئثار وحده بامتلاك أمه جنسيا. ويشعر بالعداوة نحو أبيه، تسمى عقدة أوديب. وقد كان أوديب شخصية بارزة في الأساطير الإغريقية، إذ قتل أباه وتزوج أمه. وغو عقدة أوديب يشكل خطراً جديداً للصبي. فهو إذا واصل الشعور بالانجذاب الجنسي نحو أمه لخطر بأن يؤذيه أبوه إيذاءً بدنياً. والخوف النوعى الذي يمارسه الصبي هو أن والده سيمحو عضوه الجنسي الذي يكمن فيه الخطر. ويطلق على هذا الخوف قلق الخشاء. ويتمثل الخشاء بواقعة للصبي حين يرى أن التكوين الجنسي للفتاة يفتقد إلى الأعضاء التناسلية البارزة عند الذكر. فالفتاة تبدو للفتى مخفية. فيخطر له «أنه إذا أمكن أن يحدث هذا لها فمن الممكن أن يحدث لى أيضا». ويكبت الصبي - نتيجة للقلق الخشائي - رغبته الزانية تجاه أمه، وعداءه لأبيه، وتختفى عقدة «أوديب». وتتكاثر عوامل أخرى أيضا على إضعاف عقدة أوديب، هذه العوامل هي:

١ - استحالة إشباع الرغبة الجنسية مع الأم كما فعل أوديب.

٢ - ما تبديه أمه من مظاهر خيبة أملها فيه.

٣ - النضج.

وحين يصرف الفتى النظر عن أمه، يمكن أن يتقمص الموضوع المفقود أعنى أمه، أو

يضاعف تقمصه لأبيه، وكون هذا يحدث أو ذاك مرهون بمبلغ القوة النسبية لكل من المقومات الذكورية والأنثوية في جبلة الصبي»^(٢).

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن الخطوط العريضة لعقدة أوديب واضحة المعالم في تحليل شخصية «كامل رؤبه لاذ» في رواية «السراب». ولكن المثير للدهشة في دراسات النقاد والباحثين أنهم نسوا أو تناسوا أننا في مواجهة فن أدبي هو فن الرواية، ولذلك شغلوا بمطابقة الرواية لعقدة أوديب أكثر مما شغلوا بقضية الرواية نفسها. وأصبحنا نجد أنفسنا في مواجهة دراسات تعنى بدراسة علم النفس التحليلي في الرواية أكثر مما تعنى بالرواية نفسها وكأن من الممكن أن يكتب المؤلف رواية عن حياة شخصية ويحصرها بكل تصرفاتها ضمن إطار تجريد علمي لنظرية ما، وأصبحنا نلتقى بمناقشة صحة نظرية فرويد أكثر مما نعنى بنظرية الرواية، أو نقيس إلى أي حد يمثل «كامل رؤبه لاذ» تجريداً نقياً وصافياً للعقدة، وإذا لم نفلح في ذلك اخترنا له عقداً أخرى أكثر ملاءمة^(٣). ووقعنا نتيجة لذلك فيما سبق وحذر منه د. مصطفى سوييف، وهو يعلق على علم النفس الفرويدي، من أن التعسف في تفسير ظواهر معينة للشخصية الإنسانية يمكن أن يجعل حياة الفرد الواحد مصدراً خصباً وواسعاً لمختلف النظريات والتفسيرات المتناقضة: «هذا التعسف الذي يبدو بوضوح في أن الباحث يقصد نحو شيء يعرفه من قبل معرفة تامة، هو الذي يحملنا على القول بأن منهج فرويد في هذا البحث لم يكن منهجاً تجريبياً موجهاً بالمعنى الدقيق، لم يكن منهج الفروض التي تغذيها التجربة أو تدحضها، بل كان منهجاً تبريرياً بحيث نستطع القول إن فرويد لم يكن يعجز عن العثور على وثائق أخرى، لو لم يجد هذه الوثائق التي درسها، بل ولم يكن ليعجز عن التآدي منها إلى نفس النتائج التي تآدى إليها من بحثه الحاضر»^(٤).

لم تتميز رواية «السراب» بهذه الميزة وحدها ولكنها انفردت بأن أحداً لم يحاول

(٢) علم النفس الفرويدي، كلفن هال، ترجمة د. محمد فتحى الشنيطي، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ط ٢، ص ١٣٠-١٣١

(٣) يفسر د. عز الدين إسماعيل عقدة كامل بأنها عقده أورست، راجع التفسير النفسى للأدب، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٣.

ص ٢٥٩ وما بعدها.

(٤) الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٥٩، ص ٧٩.

دراسة علاقتها بالواقع. وهذا الموقف من الرواية يعد المؤلف مسؤولاً عنه بمقدار مسؤولية النقاد والباحثين، فقد اعتاد النقاد والدارسون من المؤلف وهو يكتب رواياته التاريخية المغرقة في القدم، أن يحدد تاريخاً دقيقاً للرواية. كما تعودوا في القاهرة الجديدة، وخان الخليلي ألا يستغرق الزمن الروائي أكثر من عام، أما هذه الرواية فالمؤلف لم يذكر تاريخاً محددًا لها.

وزمنها الروائي يستغرق أحداثاً تمتد على مسافة زمنية تستغرق حوالى ثلاثين عاماً هي عمر بطل الرواية، وعلى ذكريات قبلها قد تمتد إلى أكثر من خمسة أعوام.

وإذا كان المؤلف يجد مبرره الكافي في أنه يدرس حياة شخصية مستغرقة في عالمها الداخلي وحده، يشلها عجزها عن الاهتمام بما يحيط بها إلى درجة الموت. إذا كان للمؤلف عذره في عدم الإشارة المباشرة لتاريخ محدّد للرواية، فإن النقاد والباحثين ليس لهم نفس العذر لأن المؤلف أشار أكثر من مرة إشارات غير مباشرة يمكن منها تحديد زمن أهم أحداث الرواية فيما بين الزمن الروائي للقاهرة الجديدة وخان الخليلي، أى في الفترة من سنة ١٩٣٤ - ١٩٤٢. ومن هذه الإشارات ما يكشف لا عن الزمن الروائي للرواية فحسب، بل ويكشف أيضاً عن كون المؤلف لم يتوقف قط عن الإحساس بالواقع في أى رواية من الروايات التي كتبها.

فنحن نعرف من أحداث الرواية مثلاً أن جد كامل رؤبه لأمه مات في حوالى الثمانين، وكان بطل الرواية في حوالى السادسة والعشرين من العمر. ونعرف أيضاً أن هذا الجد حصل على الإبتدائية قبل دخوله الكلية الحربية، وإذا كان هذا النظام قد بدأ في عصر اسماعيل، وكانت بداية حكم اسماعيل سنة ١٨٦٣، كان معنى ذلك أنه يستحيل أن يكون هذا الجد قد ولد قبل سنة ١٨٥٣، كما يفترض ألا يكون قد مات قبل ١٩٣٥. وإذا كانت أحداث الرواية قد استمرت خمس سنوات بعد موته، فإن تاريخ انتهاء أحداث الرواية يقع تقريباً في حوالى ١٩٤٠، أو ما بعدها بعدة سنوات. وليست هذه هي القرينة الوحيدة على الزمن الروائي لرواية السراب، فكثير من معارف الجد القدماء كانوا ما يزالون يعملون بوزارة الحربية ويشغلون الوظائف

الكبرى فيها، وهم من مواليد القرن التاسع عشر وقد سبق لهم أن عملوا تحت قيادة الحد^(٥).

ويصف كامل رؤية نفسه بأنه كان يجهل اسم رئيس الوزراء ولا يدرى شيئاً عن المجتمع الذى يعيش فيه ولا عن المشاكل التى تشغله، والتى تشير أيضاً إلى زمن تقريبي للرواية: «كأنى لست من هذا المجتمع فلا أدري شيئاً عن آماله وآلامه، وقادته وزعمائه، أحزابه وهيباته، ولكم طرقت أذنى أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها فى نفسى صدى»^(٦). ونعرف من الرواية أيضاً أن «جبر بك السيد» والدرياب زوجة كامل كان مضطهداً فى عمله لصلته بوزير وفدى سابق^(٧)، وأن د. أمين رضا ابن خالة الزوجة كان وفدياً سابقاً قبل سفره فى بعثة لانجلترا وكان زعيماً وطنياً متطرفاً. فلما عاد من البعثة أصبح معجباً بالإنجليز ساخطاً على كل شئ فى مصر^(٨).

وترجع عنايتنا بتحديد تاريخ تقريبي للزمن الروائى إلى رغبتنا فى الإشارة إلى أن شخصية كامل عوملت وكأنها تعيش بعيداً عن المجتمع وفى فراغ. وهذا أدى بدوره إلى النظر إلى الرواية كأنها بلا دلالة وكأن المؤلف أراد أن يحلل تحليلاً دقيقاً شخصية إنسانية شاذة ويتوقف عند هذا الحد. وكأنه عالم من علماء النفس يكتفى بأن يقدم لنا حالة طريفة من الحالات التى تعرض له.

أما أن الشخصية الرئيسية فى رواية السراب، خارج نطاق أسرتها، كانت تعيش فى فراغ، فذلك أمر ترفضه الرواية نفسها، لأن المؤلف كان حريصاً على إضاءة موقف بطله من المجتمع، حتى ولو كانت ردود فعله سلبية فى مجملها. وأما أن المؤلف أراد أن يكتفى بتحليل شخصية شاذة لا يكشف تحليلها عن دلالة اجتماعية، فأمر مستبعد بالنسبة لكاتب كبير كنجيب محفوظ. وربما كان الأمر فى حاجة إلى نظرة أكثر عمقا

(٥) رواية السراب، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة (٤)، راجع: ص ٦٩، ٨٤، ٧٠، ١١١.

(٦) الرواية ص ١٣٢.

(٧) المرجع ص ١٨١-١٨٢.

(٨) المرجع السابق ص ٢٢٤، ٢٢٥.

لتبين الدلالة الاجتماعية، التي تبدو أشد خفاءً في رواية السراب منها في روايات المؤلف الأخرى في هذه المرحلة.

وبرغم أن رواية السراب نشرت بعد نشر رواية زقاق المدق^(٩)، إلا أننا فضلنا معالجتها بعد خان الخليلي على معالجتها في المجال الذي يتفق مع تاريخ نشرها، وذلك لأن المؤلف قرر أكثر من مرة أنه كتبها قبل زقاق المدق، وأن التقدير الذي حظيت به زقاق المدق عند نشرها كان من العوامل المشجعة على نشر السراب^(١٠) كما أننا نجد ارتباطاً كبيراً بين أحمد عاكف وكامل رؤبة، خاصة في عجزها عن الاحتكاك بالعالم الخارجى واقتحامه، وأخيراً فهي تبدو أقرب فنياً إلى خان الخليلي منها إلى بداية ونهاية. ويبقى لرواية «السراب» أنها رواية جادة تقدم بأسلوب روائى فنى تحليلاً جاداً لشخصية، ومثل هذا النوع من الرواية كان نادراً في أدبنا العربى ومازال.

ويشعر الباحث بأن رؤية نجيب محفوظ للفعل البشرى في رواية «السراب» ذات زاويتين وترمى إلى تحقيق هدفين. أما الزاوية الأولى للرؤية وهذه ليست محل خلاف بين الدارسين والنقاد على اختلاف اتجاهاتهم، فتتمثل في أنه أخضع الفعل البشرى لنظرية من نظريات علم النفس التحليلى وخاصة فرويدى منه، وقد ألبأه هذه الموقف إلى وضع الفعل البشرى في إطار ضيق وأخضعه للخطوط العريضة لهذه النظرية إن لم يخضعه أحياناً لبعض تفاصيلها.

ويوضح د. مصطفى سويف نظرة هذه المدرسة إلى السلوك وسببه الأولى والرئيسى فيقول: «فأما عن العلة الأولى للسلوك (عند فرويد) فهي اللاشعور بلا جدال، ومعظمه مكتسب في الطفولة نتيجة لما تلقاه من صدمات وتوترات انفعالية تضطر إلى كبتها أو قمعها، وهو يتدخل في كل أفعالنا ويوجهها وجهة خاصة، حتى لو أردنا شعورياً ألا نتجه هذه الوجهة، بل إن المقاومة التي نبديها أحياناً إنما ترجع إلى توجيه لا شعورى، بغض النظر عما يتضمنه الواقع الراهن، ومن هنا قلنا إنه فيلسوف مثالى، فهو يقصد التعليل بالعلة البعيدة، وفي السبيل إليها نراه على استعداد لأن

(٩) ظهرت الطبعة الأولى من السراب ١٩٤٨، ومن زقاق المدق ١٩٤٧.

(١٠) تؤكد د. فاطمة موسى في كتابها، في الرواية العربية المعاصرة هذه الحقيقة. الكتاب ص ٤٣.

يتعامل مع أفكاره الخاصة مغلبا إياها على مقتضيات الواقع الراهن»^(١١).

وتصور الفعل البشرى على هذه الصورة وإن كان يمثل خطوة إيجابية في النظر إلى الشخصية الانسانية كوحدة متكاملة، بحيث يظل للشخصية تماسكها إلا أنه يحمل كثيرا من السلبيات، وخاصة بالنسبة لموقف الروائي. من أهمها: أنه يثبت المرحلة المؤثرة في الشخصية الإنسانية عند مرحلة واحدة من مراحل العمر وهي مرحلة الطفولة، بل إنه لا يتوقف عند مرحلة الطفولة بصورة عامة، ولكنه يهتم بصفة خاصة بالعلاقة بين الطفل وأمه وأبيه، وهي علاقة قائمة على اشتهاؤ الأم وكراهية الأب ثم كبت الأنا الأعلى لهذه العلاقة ومعنى ذلك التعامل مع أشد المناطق سرية حتى في مرحلة الطفولة والمراهقة نفسها. وينشأ عن ذلك أن قضية الفعل البشرى تصبح قضية فردية محضة بحيث يضعف الأثر الاجتماعى ضعفا بالغا، وتشعب إلى حد كبير قضية التفاعل بين الفرد والبيئة ولا يبقى من الأثر الاجتماعى إلا قضية العلاقة بين الفرد وأمه وأبيه، ويبقى المتحكم في الفرد سره الداخلى، أما أثر البيئة ودورها فيصبح أثرا هامشيا، وبهذا تضعف الصلة بين الأحداث وبين تكوين الشخصية عموماً.

وسيرتب على تركيز العناية على فترة الطفولة بالذات، وعلى علاقة الطفل بأبيه وأمه، خاصة الجانب السرى في هذه العلاقة، ثبات جوهر الشخصية ومكوناتها في هذه المرحلة.

وإذا فرض وحدث تطور في الشخصية فهو تطور ظاهرى يمس السطح ولا يمس الجوهر الذى تكون في مراحل العمر الأولى، والذى يستعصى بعد ذلك على أى تطور. وتصبح الأعمال العادية مجرد علامات على جوهر وسر داخلى، لا يستطيع الوصول إليه الاعالم نفس على الطريقة الفرويدية، أو أديب يستطيع أن يصل إلى أعماق الشخصية بسرها الفردى الذى تحمله وحدها حتى بغير أن تدركه. بحيث تصبح العلاقة بين الطفل وأمه وأبيه وكأنها قدر غيبى تسلط على الفرد في فترة كان فيها أعجز ما يكون عن التحكم في إرادته أو التأثير على الأحداث التى تشكل مصيره، ولعل تقسيم القوى التى تتحكم في الفرد إلى الهو والأناو الأنا الأعلى بهذه الصورة

القدرية التي تفرضها الفرويدية، وتقسيم نفسية الفرد، تقسيما آليا، بين قوى نزاعة إلى المحرم، وقوى كابحة لهذا النزوع وبين شعور ولا شعور قد وجد صدى تجاوب مع ثنائيات المؤلف التي سبق أن تحدثنا عنها، بين المادة والروح وبين الغريزة والعقل، وبين العقل والشعور... الخ.

وأخيرا فإن تقييد الروائي بدقائق أى نظرية - حتى لو كانت نظريه صحيحة - سيدفعه دفعا إلى لى عنق الفعل البشرى، والاختيار التعسفى منه بما يفقد الشخصية الانسانية خصوبتها وغناها، بل قد يدفعه أحيانا إلى أن يفرض عليها ما ليس فى طاقتها. وكل روائى فى حاجة إلى كل نظرية يمكن أن تساعد على رؤية النفس الإنسانية بصورة أعمق، ولكن هذا أمر يختلف اختلافا كبيرا عن خضوعه، وإخضاع عمله الأدبى للتفاصيل الدقيقة لأى نظرية مهما كانت.

أما الزاوية الثانية لرؤية نجيب محفوظ فى السراب فمردها إلى موهبته الروائية وما اعتدناه منه فى رواياته الأخرى، مما يجعلنا نستبعد أن يكتب كاتب مثله رواية تكتفى بتحليل شخصية شاذة وينتهى الأمر عند هذا الحد، وكأنه عالم نفس يتحدث عن حالة طريفة عرضت له، وحرص نجيب على أن يصل بعمله إلى دلالة اجتماعية من خلال تحليل الشخصية الرئيسية أمر بالغ الوضوح فى الروايات التى كتبت قبل رواية السراب والروايات التى كتبت بعدها، فهل أراد نجيب محفوظ أن يقدم رؤية اجتماعية من خلال هذه الرواية، أم تبقى رواية السراب رواية شاذة حقا بين كل رواياته بدءا من رواية القاهرة الجديدة وانتهاء بالثلاثية!

من خلال الرؤية التى قدمها المؤلف لبطل روايته كان المؤلف عاجزا عاجزا كاملا عن عقد صلة بين هذا البطل وبين المجتمع، فالبطل عاجز عن الحياة فى هذا المجتمع، الذى يمثل الجحيم بالنسبة له، عاجز عن الإقتراب منه أو مواجهته، مشغول بجحيمه الداخلى عن الاهتمام بمشاكل المجتمع أو عن التنبه لوجودها، وكلما اقترب من هذا المجتمع احترق بنيرانه ليرتد مسرعا إلى جحيمه الخاص. وكان يمكن أن يكون لعجز «البطل» عن مواجهة المجتمع دلالة اجتماعية لو كان المجتمع مسؤولا عن جحيم البطل، ولكن المجتمع لا يقف من البطل موقفا معاديا ولكنه يعطيه الكثير دائما. ويبقى جحيم البطل مسؤولية فردية وأسرية أولا وقبل كل شىء..

فهل في أسرة « كامل رؤبه لاذ » نفسها ما يمكن أن يحمل دلالة اجتماعية من نوع ما؟ إن إسم البطل نفسه يدل على أنه لا ينتمى إلى أصول مصرية ولكنه ينتمى إلى أصول تركية، ووالد البطل عريق الإلتناء إلى أسرة تركية، وحين تقدم لخطبة والدته كان مثالا سلبيا لكل الصفات التي ينبغي أن يتحل بها الزوج، ولكن الجد قبله لصفة واحدة فيه وازنت كل سلبياته ورجحت عليها وهي أنه ينتمى إلى أسرة ثرية وعريقة: « لم يكن ذا عمل ولا علم، بل ولا مال حتى ذلك الوقت ولكنه كان أحد ابنين لرجل من كبار الموسرين. ولما علم جدى بموافقة الأب واستعداده لتكفل ابنه وأسرته، سر بالخطبة سرورا لا مزيد عليه، وفرح بجاه الأسرة العريق، قيل له إنه جاهل جهل العوام فقال وما حاجته إلى العلم، وقيل له إنه بلا عمل فقال وما حاجته إلى العمل، بل قيل له صراحة إنه شاب ذو أهواء جامحة وإنه سكير عرييد فقال إنه يعلم أنه شاب وليس براهب»^(١٢).

والأب على هذه الصورة يتمتع بكل صفات الأرستقراطية التركية التي سبق أن إلتقينا بها في القاهرة الجديدة، بل إنه يمتاز عليها أيضا بأنه استعجل ميراث أبيه بمحاولة قتله بالسم فطرده الأب من بيته، وحرمه من الميراث. وكانت هذه الصفات نفسها هي التي جعلته لا يحترم الحياة الزوجية أكثر من يومين، وأن أولاده كانوا يولدون صدفة وعلى فترات متقطعة تعود فيها الزوجة الغاضبة من بيت أبيها إلى بيت زوجها لتعيش فيه صابرة متجلدة أسبوعا أو أسبوعين تحمل فيها بمولود جديد ثم تعود غاضبة إلى بيت أبيها. وتبقى معاملة الأب للزوجة مسؤولة عن غياب الأب ماديا ومعنويا غيابا كاملا عن رعاية بطل الرواية، وعن تشبث الأم بابنها باعتباره العزاء والأمل الوحيد الباقي في الحياة.

وإذا كان الجد « الأمير لاي » السابق عبد الله « بك » حسن يعيش مع الأم وابنها فقد كان هو الآخر لا يخلو من ميل للشراب والمقامرة، ولم يكن لديه كثير من الوقت لكي يشرف على تربية الابن تربية سوية، فخلا المجال للأم لكي تتخذ من ابنها بديلا عن الأب والزوج وتربطه إليها ربطا أدى إلى فساد شبه كامل في أسلوب تربيته.

وإذا كان المؤلف يذكرنا باستمرار بأن عيني الأم نفسها خضراوان، ليس ذلك دليلا على أنها هي أيضا من أصل تركي. هذه الدلالات وغيرها الكثير في الرواية أليست دليلا واضحا على تفسخ الأسر التي تنتمي إلى الارستقراطية التركية وأن الطبقة نفسها قد تفسخت وتراجعت وفقدت السيطرة التي كانت لها في القاهرة الجديدة، خاصة والمؤلف يجعل أخت البطل تفر من أبيها إلى زوج من البرجوازية المصرية الصغيرة تتزوجه رغم إرادة أبيها. ويفر أخوه الكبير إلى عمه الذي أصبح يزرع عزبته في الفيوم متخليا عن استعلاء الطبقة على الزراعة، ولذلك نجا العم والابن من المصير الذي يهدد الطبقة، والذي انتهى بالأب إلى أن أصبح أشبه بالوحش الذي يعتزل العالم ويهرب منه وهو في حالة سكر مستمر من الصباح حتى المساء، وقبل اعتزاله في منزله ضرب على أبواب الحانة التي يسكر فيها، وكان أشد ما أثر في نفسه أنه ضرب على يد «السوقة» - كما يسميهم المؤلف، أو الأوباش كما يسميهم هو - بعد أن أنقذه الجد منهم وصحبه إلى بيته:

«فمضيا معا إلى حجرة الاستقبال وخيوط الفجر الزرقاء تنشب في الظلماء. وارتقى رؤية لاذ على مقعد، وجذب جدي فأجلسه على مقعد قريب، وسرعان ما ولى عنه سكونه فقلبه الانفعال والتائر، وراح يقول بلسان ثقيل حلت الخمر والانفعال عقدته «أرأيت إلى الأوباش كيف انهالوا على لكما وصفعا؟! أرأيت إلى الإهانة البالغة تنزل بكرامتي، أنا رؤية بن لاذ ربيب القصر العتيق؟؟ هذه هي الدنيا يا عماء»^(١٣)

إن وضع هذه الدلالات موضع التأمل، يدفعنا إلى النظر إلى رواية السراب لا باعتبارها تقدم لنا تحليل شخصية على ضوء عقدة أوديب في علم النفس الفرويدى فحسب، ولكنها تتخذ من هذه الشخصية رمزاً على تفسخ طبقة وانحلالها. ويبدو هذا التصور أقرب إلى تصور المؤلف ككل. كما تدخل الرواية على هذا الضوء بصورة طبيعية في سياق التخطيط الروائي الذي يقول المؤلف إنه أعده لرواياته حتى الثلاثية وما بعدها، وأن ثورة سنة ١٩٥٢ هي السبب المباشر في عدوله عن استكمال التخطيط ليبدأ بداية أخرى من أولاد حارتنا.

تتميز حكاية الفعل البشرى فى السراب بأن المؤلف لا يلجأ فيها إلى وصف الأحداث أو كتابة تقرير عنها ولكنه يضعنا مباشرة أمام الحدث. وهى أول رواية لا يتحدث فيها المؤلف بلسانه، ولكنه يروها على لسان الشخصية الروائية الرئيسية فيها، وتحلو الرواية نتيجة لذلك من اتخاذ المؤلف موقف العارف بكل شيء ومن الحكم على الفعل البشرى وتقييمه - ظاهريا على الأقل - بل ومن تقديم أوصاف وأفعال غير موظفة أو تفاصيل دقيقة لا تتطلبها الرواية، أو أحكام قد تتناقض مع أفعال. كما تتميز الرواية بتماسك البناء، ودورانه على محور واحد، بدلا من عدة محاور، كما حدث بالنسبة للقاهرة الجديدة، وخان الخليلي.

وبرغم إيجابية هذه الظاهرة بالنسبة لرواية «السراب» وتتابع أحداثها بصورة أكثر سلاسة وتماسكا، فإن المؤلف وطريقته الكلاسيكية فى سرد الأحداث لا تختفى تمامًا من الرواية بل تعود لتظل علينا، وتفرض وجودها من تحت عباءة «كامل رؤية لاظ» بطل الرواية لنتلقى من جديد بكثير من المظاهر التى التقينا بها فى الروايات الأولى للمؤلف، والتى كان من المفترض أن تختفى من رواية «السراب» مع إدعاء المؤلف بأنه يسرد الرواية على لسان المتكلم.

وأول المظاهر التى كان يفترض أن تختفى من بناء الرواية صرامة البناء وهندسيته وتقليديته، فالمفترض أن شخصية الراوى فى الرواية شخصية مريضة مرضا يفقدها التوازن ويكاد يدفعها دفعا إلى الانتحار. بل إن الراوى نفسه يعجب لماذا يترك المجتمع أمثاله من الناس ليعيشوا، ولماذا لا يتخلص منهم: «ألسنا نشذب الأشجار فنبت ما اعوج من أغصانها وفروعها؟ فلماذا نبقى على من لا يصلحون للحياة من أفراد الناس؟! لماذا نتسامح بل نهمل فنفرضهم على الحياة فرضا أو نفرض الحياة عليهم كرها؟ لهذا يسعون فى الأرض غرباء مذعورين، وقد يبلغ منهم الذعر أحيانا أن يخطوا على وجوههم كالمحمومين، فيدوسوا بأقدامهم المتعثرة ضحايا أبرياء»^(١٤).

هذا الراوى المريض الذى كان أى مظهر من مظاهر التواصل الاجتماعى يمثل بالنسبة له الجحيم الذى لا يستطيع الاقتراب منه، والذى لم يكتب فى حياته خطابا ويبدو على طول الرواية وكأنه لم يقرأ كتابا، يفترض المؤلف أنه هو الذى يكتب الرواية وهو يكتبها لنفسه فقط كمحاولة أخيرة للشفاء والتغلب على المرض وإلا لم يبق أمامه إلا الانتحار، وربما كانت عملية الكتابة نفسها أولى الخطوات على طريق الشفاء المنشود.

كان من حقا مع هذا الراوى المريض نفسيا الذى لا يحترف الكتابة، ولم يارسها من قبل، أن نتوقع تركيزًا على الداخلى وتجاوزا للزمان والمكان، والحديث بأسلوب تيار الوعى، وتضخيا لدور الأحلام وأحلام اليقظة، ولكننا لا نجد من هذا كله الكثير بل نجد بديلا له الصورة التقليدية لروايات نجيب محفوظ السابقة بنفس البناء الهندسى التقليدى. وتقف شخصية الراوى المريضة الجاهلة فى موقع المؤلف مفسرة لكثير من المظاهر ومعلقة عليها بوعى المؤلف نفسه، قابضة بالدقة المعهودة على ناصية الأحداث. كل الفرق أن الرواية تكثر فيها علامات التعجب وعلامات الاستفهام بصورة أكبر من غيرها من الروايات، وبحيث تحول ما كنا ننتظر منه خطوة أكثر إيجابية إلى خطوة تنير فى نفس الناقد والقارئ حيرة شديدة، مصدرها كيف يعى الراوى مأساته إلى هذا الحد ثم يبقى بعد ذلك مريضا، ثم كيف يسيطر على مأساته لدرجة تسجيلها فى عمل روائى، وهو الذى لم يارس حتى مجرد كتابة الرسائل. وكيف يحاول إحداث توازن فى روايته للقصة بين عالمه الداخلى وعالمه الخارجى؛ وهو المستغرق فى جحيمه الداخلى إلى هذا الحد. وأخيرا كيف يحتفظ للأحداث باتساقها وتتابعها الزمنى فى الوقت الذى كان يفترض فيه أن يسيطر الزمن النفسى، ويختلط الماضى فيه بالحاضر بأحلام اليقظة مع مثل هذه الشخصية؟

وتبدأ رواية السراب بمقدمه يتحدث فيها الراوى عن مبررات كتابته للرواية ويوضح حالته النفسية أثناء كتابتها، ولن نشعر بفارق كبير بين طريقة الراوى، والطريقة التقليدية للمؤلف فى رواياته السابقة، ولو كان الراوى شخصية موضوعية وحيادية إلى هذا الحد لما كان ثمة مأساة. وبعد المقدمة يبدأ الراوى فى تقديم حياته وكأنه يؤرخ لها بصورة تقليدية كاملة. فيبدأ ص ٨ بزواج أمه وأبيه وإنفصالها ومصادفة

عودة الأم إلى الأب ليولد الراوى سخرية من سخریات الأقدار. وفي الفقرة الرابعة ص ١٣ يتحدث عن طفولته ويستمر الحديث عن الطفولة حتى ص ٢٠ وفي الفقرة السادسة ص ٢١ يبدأ الحديث عن حياته المدرسية بمدرسة الروضة، ثم المدرسة الابتدائية، ثم الثانوية ثم الفصل في الدراسة الجامعية... إلخ، مع الإشارة إلى ما تحلل ذلك كله من أحداث.

ومع هذا التنظيم الدقيق لمراحل ذكريات الراوى المسيطر عليها والخاضعة للتوقيت والتتابع الزمني الدقيق، كان المؤلف في الفصول الأولى حريصاً على أن تبدو الأحداث مسرودة في شكل ذكريات، أو مطروحة في صيغة سؤال، فالراوى يسأل أمه مثلاً عن الغزل في أيام صباها ليكون ذلك مبرراً للحديث عن الظروف التي أحاطت بزواجها^(١٥). أو يبدأ فصلاً آخر بهذا التساؤل، «أأظن الدهر في حجرها كأنني عضو من أعضائها!!»^(١٦)، ولكنه يزهد في هذه الطريقة ويستمر الراوى ينفر من أسلوب اللاوعى، وإذا أراد أن يذكر مشاعر داخلية نبهنا إلى ذلك بوضوح، وكان يمكن للمؤلف أن يلجأ إلى أسلوب الحلم الذي يمكن له من خلاله أن يحطم هذا النظام الدقيق للأحداث، ولكنه حين يذكر الحلم لا يقصه وحين يقصه يختصره ويعقله إلى أقصى درجة ممكنة، وحتى فترة الهذيان التي قضاها الراوى في نهاية الرواية لا نسمع عنها كثيراً إلا من الراوى ولا من المحيطين به.

يتحدث الراوى عن بيت حبيبته الذي كان يتطلع إليه كل يوم، ويحس أنه أصبح شخصية معروفة عند أهل البيت. ثم يعقب على ذلك بذكر انفعالاته الداخلية، فيقدمها ملخصة ومبتورة على هذه الصورة: «مهما يكن من أمر فلا داعي للخوف من البيت، وإني لأحبه من مجامع قلبي، أناسه وأثاثه وحجراته وحتى خادمته. إني أعيش فيه بروحي، وأجاذب أهله - في الخيال - أشهى الأحاديث، أما حبيبتي فهي ملء القلب والعقل والخيال»^(١٧).

وينتهي المؤلف من وصف كل هذه العواطف عند هذا الحد، فإذا حلم في المنام كان

(١٥) الرواية ص ٨.

(١٦) المرجع ص ١٧.

(١٧) نفس المرجع ص ٩١.

الحلم مختصراً ومبتوراً بصورة أقسى من الصورة السابقة. يقول «وحلمت تلك الليلة بحبيبتى، فكانت أول زورة فى المنام»^(١٨). وينتهى الموضوع عند هذا الحد. ويصف هذيان مرضه فى خاتمة الرواية بهذه الصورة المنظمة البالغة الدقة: «وفى أحوال أخرى عابثنى الوهم فخيلى إلى أنى غير بعيد من اليقظة، وأنى أكاد أميز أصواتا مألوفة وأرى وجوها أعرفها حق المعرفة، فأستصرخها أن تهرع إلى نجدتى، وناديت أمى كثيراً حتى أحنقنى تقاعدها عنى وعجبت له عجباً شديداً. وكانت برأسى المحموم أحلام غريبة فرأيت فيما يرى النائم أننى ممتط منكب أمى، وأنها تذهب بى وتجئى كما كانت تفعل فى عهد طفولتى، ورأيتنى حيناً آخر ممسكا بتلابيب أخى مدحت فى نضال عنيف، فى جو صاخب، وهو يصيح بى لا تقتلنى لا تقتلنى وخيل إلى أنى رأيت أحلاماً كثيرة ولكن ابتلعتهما الظلمة»^(١٩).

وحق فى الهذيان الذى يقدمه بطل الرواية المريض المحموم لا نلتقى إلا بأفعال محكوم عليها تماماً واضحة الدلالة ومسيطر عليها ومختصرة مبتورة.

وكان لسيطرة المؤلف - الراوى - على الأحداث والتزامه المنطق الدقيق فى عرضها، وخضوعه الكامل للزمان والمكان بمنطقها الظاهرى، وبعده عن كل صور الفوضى الداخلية لمشاعر شخصية الراوى فى عالم اللاشعور أو عالم الحلم أو الهذيان أن فقدت الأحداث عالمها الذى كان يمكن أن يكون بالغ الخصوبة والتنوع وظلت الأحداث مدببة فى اتجاه الهدف بصورة واعية وعيا كاملاً بحيث تبدو طريقة الراوى فى حكاية الحدث متوحدة إلى حد كبير مع طريقة المؤلف نفسه.

واتجاه الأحداث الوحيد يتجه إلى بيان صورة شخصية متعلقة بالأم كارهة للاب، تجدد الحماية فى البيت. ويتحول التعلق بالأم إلى ثبات فى الشخصية عند مرحلة الطفولة، وتقمص لشخصية الأم، ويبدو الجانب الطفولى والأثوى فى الشخصية ثابتاً ومسيطرًا، وتبدو علاقة الشخصية بالمرأة فى صورتين، صورة حب طاهر وسام يتجه إلى الأم وإلى أى أنثى تشبهها ومنها الزوجة، وصورة حب جسدى مادى تمثله الخادمة التى عرفته بالجنس ثم طردت لتمتد فى أحلامه إلى خادماى المنيل بعد زواجه. فيظل البطل

(١٨) السراب ص ٩٢.

(١٩) الرواية ص ٣٢٣.

نقيا ظاهرا مع الزوجة، ممارسا لجانبه الترابي في العادة السرية، ثم ينتهي إلى عشيقة تقوم بدور الخادمة وخدمات المنيل. ويظل هو ضحية لهذه القسمة الحادة بين الروح والجسد حتى ينتهي إلى مأساته الدامية.

والأحداث تسير مدببة في هذا الاتجاه وحده، وهي لذلك تفقد الكثير من حيويتها وخصوصيتها. وتسيطر عليها مجموعة من الثوابت التي تتكرر عشرات المرات. من هذه الثوابت توفقه الشديد إلى مرحلة الطفولة ونكوصه الشديد إليها باستمرار كلما واجه المجتمع ومهما تقدمت به السن. يقول وهو يتأهب لكتابة الرواية بعد أن مر بكل هذه التجارب المرة المؤلمة: «ولأعترف أني شديد الحنان إلى الماضي وقد بت في هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنانا إليه، ولعل ذلك مني ليس إلا توقا صريحا إلى الطفولة، وإني لأدرك ما في هذا الحنين والتوق من خطورة هي سر دائمي الأسياف في الحياة»^(٢٠). وتداعبه عشيقته وهو يشارف الثلاثين كما تداعب الأم طفلها، فتداعب شفته بأصابعها وتناديه محاكية الأم «كتكوتى»^(٢١). بل يظل ينام في سرير أمه رجلا موظفا في السادسة والعشرين: «واطردت حياتي بين عمل ممقوت وحب حائر غريب. وكان بيتنا في ذلك الحين من البيوت السعيدة، اطمأنت قلوب أهله، فسكن خاطر الشيخ الهرم، وقنعت أمي بما قسم لي ولها. بيد أن جدي قال لي يوما بلهجة ساخرة:

ألا اخجل يارجل وابتع لك فراشا، أتظل الدهر تنام في حضن أمك وابتعت بالفعل فراشا، ولكني ركبته في نفس الحجره فظلت تحوينا معا، وهي الحجره التي رأيت فيها نور الدنيا»^(٢٢).

ومن الثوابت التي تكررت بشكل مبالغ فيه؛ ارجاع سبب فشله في دراسة الحقوق إلى درس الخطابة، والذي فرض عليه الأستاذ فيه أن يواجه الطلبة ويخطب فيهم، وعجزه عن هذه المواجهة وفراره من المحاضرة ورفضه العودة إلى الكلية وإلى التعليم الجامعي بأسره، والمؤلف يكرر ذكرى نفس الحادثة كلما واجه الراوى جماعة مجتمعة من الناس وخاصة إذا كانت الانظار موجهة إليه، كما حدث وهو يخطب عروسه،

(٢٠) الرجوع ص ١٣.

(٢١) السراب ص ٢٧٦

(٢٢) الرواية ص ٨٨ - ٨٩.

وما حدث من رفضه الطفولى المتشنج أن يسير في زفة مع عروسه وليست الثوابت المتكررة هي ما يميز الأحداث وحدها ولكن المؤلف يفرض على الراوى من الأفعال أو الأقوال مالا يستطيعه إلا المؤلف نفسه، فالراوى يزعم لنا مثلا أنه يذكر ما أحس به طفلا رضيعا وهو يفطم: «وتعاودنى ذكرى جهد مضم بذلته كى أزدرد حلمة التدى فيصدنى شئ مر مذاقه»^(٢٣).

وهذا الراوى المريض يصف الحب فيقول: «المرأة تلعب في حياتنا الدور الذى تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم. فما من رجل «حى» إلا وفي خياله امرأة، حاضرة أو غائبة، ممكنة أو مستحيلية، محبه أو كارهة، مخلصه أو خائنه، وفهمت فهما جديدا، كأنه لقوته بكر جديد، معنى قولهم إن الحب الحياة والحياة الحب لم تكن حياة ثم كان حب، ولكن كان حب فكانت حياة. وأقسمت في تلك اللحظة لا أعرض عن الحب ما حبيت^(٢٤). وإذا كان الراوى يحكى عن الحب بهذه الطريقة ويصف فعله وتأثيره على حياة البشر بهذه الصورة، فإن أحدا لا يستطيع أن يتصور كيف يمكن أن يتحدث كاتبنا الكبير نفسه.

لقد تخلصت رواية «السراب» من المحاور المتعددة والتقرير، ومن كثير من التفاصيل غير الموظفة، ونجح المؤلف في تخليص أحداثه من كثير من العوامل التى تعوق حركتها، وإن ظل لطريقته التقليدية وسيطرته على حركة الأحداث وتوجيهها قدر كبير مما كان له في رواياته السابقة.

٣

يبدو التعامل مع الشخصيات في رواية «السراب» أبسط كثيرا من التعامل مع الشخصيات في روايات نجيب محفوظ السابقة عليها، فنحن أمام شخصية رئيسية واحدة هي شخصية «كامل رؤبه لاط» يحكى لنا مأساة حياته التى بدأت منذ طفولته، وختمت فصولها وهو يقترب من الثلاثين. وطبيعى أن البطل الراوى لا يعيش في جزيرة مهجورة ولكنه يعيش بين آخرين. وكان من الطبيعى أن يقدم لنا مجموعة من

(٢٣) المرجع ص ١٤.

(٢٤) نفس المرجع ص ٢٧٥.

الشخصيات الثانوية التي ارتبطت بحياتها بحياته. وأن يشتد اهتمامه بها أو يضعف مع قربها أو بعدها من حياته في مرحلة الطفولة نقطة التركيز الهامة المؤثرة على هذه الشخصية وعلى مصيرها ثم على مآساتها.

ولا تروى قصة حياة البطل على لسان المؤلف، ولكنها تروى بلسان البطل نفسه ومن هنا اكتسبت الشخصية قدرا كبيرا من التماسك يعد بالقياس إلى الروايات السابقة ايجابية إلى حد كبير، فهي لا تصور من خلال تقارير تلخص تاريخها وتعطيها صفات معممة قد تتناقض مع بعض أفعالها وأقوالها في الرواية. وليس ثمة من يتدخل في فعلها بالشرح أو التعليق، أو يفرض عليه نتائج لا تتفق مع طبيعته. لقد تخلصت شخصية «كامل رؤبه لاظ» من كثير من ذلك كله، فالراوي يحكى بنفسه أعماله، ويركز على ما يعتبره هوهاما، ولا يهتم إلا بالشخصيات التي تركت بصماتها الواضحة على حياته ويختار بنفسه الأفعال والذكرات المؤثرة على هذه الحياة.

وزاد من تماسك الشخصية أن المؤلف يعرض الشخصية، وهي خاضعة لتفسير علمي لمدرسة من المدارس التي كانت يوما ما رائدة في مجال علم النفس الحديث. ومهما كان موقفنا من هذه المدرسة وآرائها رفضا أو قبولا، فهي تزعم لنفسها القدرة على تفسير الفعل البشري وتضع له القوانين الناظمة والمفسرة. واتباع النظرية المتكاملة لهذه المدرسة يكسب الشخصية تماسكا لا شك فيه يستمد أصوله من أرض صلبة ومتماسكة ويبدو أن مصدر الإيجابية في رسم الشخصية يمثل في نفس الوقت السلبيات التي تعترض طريق تصورنا لها.

وسنظل نشعر، بالحيرة أمام هذا الراوي المريض الذي لم يكتب في حياته رسالة والذي خرج من مأساة مروعة فقد فيها زوجه وأمه، متهما نفسه بأنه السبب الرئيسي لمقتلها معا وفي نفس الوقت. وسقط نتيجة لذلك فاقدًا لوعيه مدة ثلاثة أيام، ثم يخرج من هذه الحالة، وقد تكشف له الكثير من أسرار حياته، ليكتب رواية موضوعية وحيادية عن السر في مآساته، وكأنه يكتب بقلم المؤلف نفسه. ويعترف بأنه في حياته كان جزارا وكان في الوقت نفسه ضحية وعلى حد تعبير المؤلف انه كان ضحية ذات ضحيتين^(٢٥). بل يبالغ في موضوعيته مطالبًا المجتمع بتر أمثاله من الذين لا يصلحون

للحياة كما نشذب الأشجار فنبت ما اعوج من أغصانها^(٢٦).

وإذا كانت حكاية رواية «السراب» بأسلوب المتكلم توقعنا في مثل هذه الحيرة، فإن الاعتماد في تصوير الفعل البشرى على نظرية علمية متماسكة أحدث جفافاً للشخصية التي كانت تعطى المؤلف فرصة بالغة الروعة للتخلص من النمطية ومن الثبات اللذين يتصف بهما الكثير من شخصياته.

ولعل أول ما نريد الإشارة إليه في تصوير المؤلف لطبيعة الفعل البشرى لهذه الشخصية، أنها بما أعطاها لها المؤلف من صفات نابعة من طبيعة تفكيره أو من النظرية التي يصور حياتها على ضوئها، تبدو خاضعة لمصيرها بصورة قدرية، وإرادتها على تغيير مصيرها مشلولة أيضاً، بل والشخصيات المؤثرة في حياتها تبدو أيضاً مشلولة وعاجزة ولا طريق أمامها للخروج من مأساتها.

فمجرد اسم البطل «كامل رؤية لاذ»، يشير إلى أنه ينتمي إلى أصول تركية، وإذا فالبطل الراوى غير مسؤول عن مولده في طبقة انهارت وتفسخت. وعاش البطل في أسرة ممزقة فالأب ساقط من البداية وليس ذلك مسؤوليته أيضاً فهو من طبقة أصبحت تحتقر العلم والعمل ولا تهتم إلا بالمال والملاذات الدنيوية، تغرق حياتها في المقامرة والخمر، وكل ما لديها من رصيد هو الاستناد على وهم اسمه الأصل العريق والبيت العتيق وما دام رؤية لاذ قد ربى في بيئة بلا قيم، فلم يكن غريباً بالنسبة له أن يفكر في الحصول على المال بمقامرة أخرى أكبر، هى محاولة قتل والده بدس السم له. وتفشل المؤامرة ليتحول الأب بعد ذلك إلى «وحش آدمى» كما يصفه الجد، وإلى الانتهاء تماماً كانسان^(٢٧).

أما الجد المسؤول عن زواج ابنته من «رؤية» فقد كان، كما سبق أن قدمنا، مخدوعاً بجاه الأسرة وماها وأصلها العريق، حسن النية في ذلك كله، راجياً الخير لابنته، سر بالخطبة سرورا لا مزيد عليه، وفرح بجاه الأسرة العريق، قيل له إنه جاهل جهل العوام قال وما حاجته إلى العلم، وقيل له إنه بلا عمل فقال وما حاجته إلى العمل،

(٢٦) الرواية ص ٣.

(٢٧) المرجع ص ٣١.

بل قيل له صراحة إنه شاب ذو أهواء جامحة وأنه سكير عربيد فقال إنه يعلم أنه شاب وليس براهب».

وكيف يرفض الجدد شابا لهذه الأسباب مع جاهه العريق وهو نفسه لم يحصل إلا على الشهادة الابتدائية، ولا يخلو من ميل إلى المقامرة والشراب^(٢٨)، ينفق فيها كل وقته برغم قدرته على ضبط هذا الميل حتى لا يدمر حياته، كما دمر حياة الكثيرين من قبله.

أما الأم فأى مسؤولية يمكن إلقاؤها على فتاة جميلة يزوجها والدها من الرجل الذى يحس حسب قيمه هو، أنه صالح لها. وكان حقها أن تبهر بهذا البك الأصيل الثرى وأن تسعد بهذا الزواج ولكنها حين زفت إلى زوجها لم تمكث في بيته إلا أسبوعين، فبعد أسبوع كان «رؤبه» لا يرجع إلى بيته إلا عند مشرق الشمس، وفي اليوم الأخير من الأسبوع الثانى ضرب زوجته ضربا مبرحا فغادرت قصره إلى بيت أبيها، وظلت فيه حتى وضعت طفلتها، ثم سعى نفر من الأصدقاء إلى الصلح بين الزوج والجد، فعادت الأم إلى زوجها، ومكثت هذه المرة شهرين لم تذق فيها الراحة إلا أياما معدودة ثم عاد سكيراً عربيداً فعادت لتضع طفلها الثانى^(٢٩).

وبعد ما يزيد على سبعة أعوام أنقذ الجد الأب من جمهور من السوقه يضربه أمام حانة وأوصله إلى بيته بالحلمية، وهناك بكى رؤبة وأعلن التوبة واجتمع شمل الأسرة من جديد، ودامت إقامة الزوجة أسبوعين أيضا، لم تعاشر زوجها فيها إلا يوما واحدا، وعاد رؤبة إلى سابق عهده سكيراً عربيداً لتعود وحدها من جديد إلى بيت أبيها وفي بطنها طفل جديد هو «كامل رؤبة» راوى القصة وبطلها^(٣٠). أليس من حق هذه المرأة التى فقدت الزوج والولد، والأب المشغول عنها أن تتشبث بالطفل الوحيد الباقى لها بكل غريزتها وبعد أن اتخذت منه بديلا عن الزوج والأب والولد.

ولا يبقى أماننا سوى إلقاء المسؤولية على الأب الذى يبدو بدوره ضحية، وضحية لقوة غامضة غير مشخصة، قد تكون هى قوة التغيير الاجتماعى الذى لا يؤدى فى

(٢٨) السراب ص ٩

(٢٩) الرواية ص ٩ - ١٠.

(٣٠) المرجع ص ١١ - ١٢.

روايات نجيب محفوظ إلى شئٍ إيجابي واضح، بل خلفه الكثير من المآسى ومنها مأساة رؤبة ويزيد من قدرية مصير الشخصية عند نجيب محفوظ أن الوراثة عنده آلية وميكانيكية. وكامل لذلك يرث صفات أمه ليس ماديا فقط ولكن معنويا أيضا، وفي أكثر من مناسبة يصف المؤلف وجه كامل بأنه صورة طبق الأصل من وجه أمه، وكذلك قلبه^(٣١). ويصف أخاه مدحت بأنه صورة طبق الأصل من أبيه. وحين يرث الطفل من والديه فهو لا يرث استعدادات ولكنه يرث ما يشبه غريزة، والبطل يصف أنانيته بأنها أنانية فطرية^(٣٢). وتصبح الصفات الموروثة نتيجة لذلك حتمية قدرية نكتسبها في بطون أمهاتنا وتتحول في أبطال نجيب محفوظ إلى قوة قدرية أخرى تسوقنا إلى أقدارنا ومآسينا دون أن نملك لها دفعا أو مقاومة.

هذه الصفات المعدة لنا سلفا والتي لا نملك لها دفعا تقلل إلى حد كبير من المسؤولية الاجتماعية، وتجعلنا نكتفى إزاء شخصيات نجيب محفوظ بالوقوف موقف المتفرج عاجزين عن التعاطف معها. وما دمنا لا نستطيع أن ننقذها من الهوة التي تنحدر إليها لا نحن ولا أية قوة أخرى، فلا يبقى أمامنا ما يمكن عمله إلا الضيق واليأس من الحياة الإنسانية التي تسوق البشر إلى طريق المأساة وهم مدفوعون بقوة القاهرة عاجزين عن المقاومة، وانقاذ أنفسهم. وليس ثمة من يستطيع أن يمد لهم يد الإنقاذ بأي صورة من الصور. وضاعف من ثبات صورة البطل وتفرد عجزه أن شخصية هذا البطل اكتملت لها صفاتها داخل جدران المنزل ومن خلال علاقته بأمه، بعيدا عن الوسط الاجتماعي. وظل عالمه الداخلي على طول الرواية خاضعا للصفات التي تكونت وثبتت حتى نهاية المأساة.

كان لظروف ميلاد «كامل رؤبة» التي سبقت الإشارة إليها أن ولد «كامل» في بيت لا يعيش فيه من البشر إلا أمه، فهو يعيش في بيت جده بالمنيل، وأبوه وإخوته يعيشون في قصر الوالد بالحلمية، وأما جده فحاضر كالفائب يعيش أغلب وقته في أندية القمار، أما جدته لأمه فماتت من زمن بعيد، وأما خالته وزوجها فيعيشان وأولادهما في مدينة اقليمية بعيدة هي المنصورة. وبذلك أدخل المؤلف البيت من السكان

(٣١) السراب ص ٦، ٩، ٢٦، ١٦.

(٣٢) الرواية ص ٢٢٢.

وأصبح لا يعيش فيه إلا أنثى كسيرة الجناح محرومة، ليس لها إلا هذا الطفل منقذا لكل غرائزها المكبوتة وأملا وحيدا في حياتها. فهو طفل مدلل، يتجول في البيت يحطم أصص الزهور أو يشد شارب جده الهلالي. يرفل دائما في فساتين البنات، وشعره مسدل حتى المنكبين مثلهن، ويرفل نادرا في بدلة عسكرية محلاة بالنجوم والنياشين كبدلة جده الذى كان أميرلايا على التقاعد. ولا يستسلم للنوم إلا بعد أن يمتطى منكب أمه فتذهب به وتجي بطول البيت وعرضه، وكلما تواتت حثها بقدمه. فإذا نام نام في حضنها، وظل ينام في حضنها حتى بلغ السادسة والعشرين، ثم ظل يبيت معها في نفس الحجرة حتى تزوج ويقضى نهاره على كتفها أو بين يديها. ويظل ملازما لها ممتطيا منكبها حتى في المطبخ، وهو معها في حمامها أيضا: «كنا نستحم معا فتحطني في طست عاريا وتجلس أمامى متجردة فأرشها بالماء وأقبض على رغو الصابون النافشة على جلدها فأدلك به جسدى. ولم نكن نغادر البيت إلا قليلا فصلتنا بآل أبى مقطوعة، وخالتي كانت تقيم في ذلك الوقت بالمنصورة مع زوجها، فإذا خرجت في النادر لزيارة إحدى الجارات اصطحبتنى معها. على إننا كنا نواظب على زيارة السيدة زينب ولعلها الزيارة الوحيدة التي كنا ننتظرها بفارغ صبر»^(٣٣). وظل الطفل المدلل يؤمن بما كانت تؤمن به أمه من تعاويد ورقى وخشية من الحسد حتى بعد حصوله على «البكالوريا». وملاّت أمه عقله بقصص الجان والعفاريت والقتلة واللصوص لترده عن كل تطلع إلى الحرية والإنطلاق.

وهكذا انقسم عالم الطفل إلى عالمين: عالم الذكورة وعالم الأنوثة، الأول منها يقع خارج البيت ويمارس فيه الأب والذكور عموما الفعل، وهو عالم معاد ظالم قاس، والعالم الثانى هو عالم الأنوثة وهو عالم مسالم، طيب، مريح، وقد شددت الأم الطفل إلى عالمها بكل مشاعر الأنثى الغريقة حتى ألبسته ثياب أنثى وضفرت شعره كالمرأة ولقنته كل قيم الأنثى ونظرتها إلى الحياة. وجعلت خوفه من العالم الخارجى، عالم الأب، خوفا غريزيا بل غريزته الأولى التي يواجه بها الوجود جميعا! «أخاف الناس، وأخاف الحيوان والحشرات، وأفرق من الظلام وما يرصدنى من أوهامه، وأتحمى جهدى عن أن أنفرد بقط، وهيهات أن أنام في حجرة بمفردى، على أن الخوف كان

أعمق في حياتي من هذه الأشياء التي يتمثل لي فيها، لقد استطال ظله الكثيف حتى أظل الماضي والحاضر والمستقبل واليقظة والنوم، وأسلوب الحياة وفلسفتها، والصحة والمرض والحب والكراهية فلم يترك شيئا خالصا»^(٣٤).

وإذا حاول الطفل أن يتمرد على عالم الأنوثة لينطلق إلى عالم الذكورة المعادي، حاولت منعه بالتحذير والتخويف والإغراء، فإذا انطلق إلى هذا العلم رغم ذلك كله مكبلا بكل ماضيه إرتد على أعقابيه خائبا مدحورا إلى عالمه الآمن. تجربته الأولى والأخيرة للعب مع الأطفال انتهت بانهيالهم عليه ضربا وركلا ليرتد إلى البيت مدحورا منكسرا. ولم يستطع التمتع بسعادة اللعب إلا في زيارة وحيدة لحالته التي كان لها ستة أولاد وبنات، وبذلت الأم كل محاولة لمنعها من الخروج واللعب معهم، ولكن حجة الخالة كانت قوية: «هل ابنك من لحم ودم وأبنائي من حديد» وحين سافرت الخالة عاد الوضع من جديد إلى سابق عهده وأشد، «وقالت لي أُمِّي:

- كفاك لعبا وجريا، ثب إلى رشدك، وعد إلى ما كنت لا تفارقني ولا أفارقك»^(٣٥). وأصبح كل جهد لاختراق الحصار عبثا لأنه يعيش بأخلاق أنثى مكسورة الجناح، فإذا حاول الدخول إلى عالم الرجل لم يجد سلاما ولا أمنا ليرتد مهزوما إلى عالمه.

وطبيعي أن يتأخر ذهابه إلى المدرسة حتى السابعة، وحين أغراه جده على الذهاب إلى المدرسة سعد في أول أمره لأنه سيلعب مع الأطفال، وأحس بالأمان حين قابل الناظر مع جده لقيده اسمه بما أبداه الناظر لجده من ضروب الاحترام. فلما دخل المدرسة أول يوم أحس بأنه القى به إلى الجحيم. لم يبدأ الأطفال بحديث، وقيده العجز والخوف فانصرف الأطفال عنه، ولما طلب منه المدرس النظام وعدم الحركة أحس بقيود السجن تزداد شدة، وفي دقائق الاستراحة قدم نفسه للناظر وطلب العودة إلى البيت فصرخ الناظر في وجهه بصوت كالرعد «عد إلى قمطرك... عمي في عينك»، وكنتم البول حياء من الذهاب إلى المراض فبال على نفسه، ورفض العودة إلى المدرسة ولكنه أجبر على ذلك. ورفع يده مرة ليستأذن المدرس في الخروج، وبدلا من أن يناديه

(٣٤) الرواية ص ١٦

(٣٥) المرجع ص ٢٠

ببأ أفندى قال له يائينه، وضج الفصل بالضحك، وابتسم المدرس وقال: إيه يا سيد أمك»^(٣٦) وطبيعى أن تكون شهادته الدراسية كلها أصفارا وكم تمنى لو كان بنتا لا يفرض عليها الخروج أو الذهاب للمدرسة، بل إنه ينتهى فعلا إلى تقمص دور الأنثى، فهو يخشى كما تخشى الفتاة أن يعرف أحد علاقته برباب، وحين أحس أن أهل رباب اكتشفوا علاقته بابتهم عبر عن مشاعره بقوله: «برح الحفاء وافتضحت»^(٣٧) ويقول فى مجال آخر: «أفتضحت وما كان قد كان»^(٣٨) وتصبح كل تصرفاته تصرفات أنثى عاجزة، يخشى أن يبدأ أحدا بحديث، ويفضل الموت على مواجهة جمهور أو مخاطبته مما قضى على تعليمه الجامعى فى كلية الحقوق قضاء مبرما.

ولم تكن الثنائية بين العالم المعادى عالم الذكور والأب، والعالم المسالم عالم الأنوثة والبيت، هى ما يميزه فقط ولكن ثمة ثنائية أخرى حكمت علاقته بالمرأة. وحين بلغ سن البلوغ اهتدى إلى العادة السرية وحاولت خادمة البيت القبيحة أن تمارس الجنس معه وضبطتها الأم، وأحاطت التجربة بكل طقوس التحريم والتدنيس، وانقسمت علاقته بالمرأة بصورة كاملة إلى صورتين متعاديتين، حب سام طاهر كذلك الذى يربطه بأمه - وحب جسدى ملوث لا يرضى عنه الناس ولا الله وتمثله علاقته بخادمة المنيل والعادة السرية التى يمارسها. وكان مستحيلا أن يجتمع الجانبان فى امرأة. فلم يكن يتخيل وهو يمارس العادة السرية إلا خادما المنيل القبيحات. أما المرأة المحترمة فهى مجال لخب آخر ليس ثمة ما يربطه بالأول.

هذه الثنائية بين عالم الأب وعالم الأم، العالم المعادى والعالم المسالم، بين شهوة الجسد، والحب السامى، بين الأم وخادما المنيل، بين العادة السرية المحاطة بجحيم الإحساس بالذنب وبين العلاقة السامية بالمرأة. هى الثنائيات التى مزقت حياته والتى أصبحت جحيمه الذى لا خلاص منه. تكونت فى فترة الطفولة لتصبح قدرا مدمرا لا سبيل إلى الوقوف فى وجهه أو التصدى له.

ولم يكن قادرا على تحقيق هدنة مؤقتة بين هذه الثنائيات المتصارعة إلا بفعل آخر

(٣٦) السراب ص ٢٢-٢٦.

(٣٧) الرواية ص ٨١

(٣٨) المرجع ص ٩١

يحوطه الإحساس بالذنب وهو الشراب، ولكن الخمر نفسها لم تمنحه شجاعة كافية ليلتقى بامرأة في «بؤر الفساد»^(٣٩) وليس عجزه الكامل عن الخطابة في كلية الحقوق، ورفضه لأن يزف مع عروسه إلا ممارسة لهذه الثوابت. فلما أحب «رباب» أحبها حبا طاهرا، وجعل منها بديلا للأم. وكان طبيعيا أن يعجز معها عجزا جنسيا كاملا، وأن يستريح إلى حب طاهر نقي، وحين حاول بالخمر تجاوز هذا الحاجز، عجز عن أى إشباع جسدى لزوجته لتطلب هى وتفضل العلاقة الطاهرة وليستتيم هو إلى هذه العلاقة، في الوقت الذى كانت زوجته تشبع فيه حاجة جسدها مع قريبها «د. أمين رضا»، مما أدى إلى محاولة إجهاضها ثم مقتلها. كان هو مستمرا في عادته السرية. ويحدد المؤلف العلاقة بين الجسد والروح في علاقة بطله بالمرأة فيقول «أجل لم تثب بي الهمة إلى الطموح، ولكن هفت نفسى إلى السعادة والطمأنينة، إلى المعيشة الطيبة والزوجة المحبة الصالحة، ولم يجد جديد في حياتى إلا مواظبتى على الصلاة بعد أن كنت أنقطع عنها في فترات متباعدة. ولعل هيمان صدرى بالحب هو الذى هيا لى ذلك الاتصال الطاهر بالله خمس مرات في اليوم. على أن نفسى لم تتخفف من ألمها القديم وزادتها الصلاة ألما، لما يفرط منى في ساعات اللذة الجنونية التى أختلسها بليل. لم يعد يسمنى الكف عنها بل زدت استسلاما لها، دون أن يرحمنى الندم يوما واحدا وليس أشقى من أن يقرعك الندم وأنت ذو إيمان»^(٤٠):

ولم يستطع أحد أن يخترق سور الاثم الذى أحاط به بطل الرواية العلاقة الجسدية إلا عنايات الأرملة، التى تشبه جسديا خدام المنيل، التى قامت هى بدور الرجل فكانت كل المبادرات منها، وكانت رعايتها له أشبه بالرعاية التى تقدمها له أمه. وأصبح الإنقسام في حياته كاملا بين جانب الروح وتمثله أمه وبديلتها زوجته وبين عنايات. التى تمثل جانب الجسد. ويحدد الراوى طبيعة هذه العلاقة المثلثة بقوله: «كان قلبى موزعا بين أمى وزوجى وعنايات بين الذكريات العميقة والهيام السامى والحب العارم»^(٤١). ويكرر نفس المعنى في مجال آخر فيقول: «هذه روحى وتلك جسدى، وما عذابى إلا عذاب من لا يستطيع أن يزواج بين روحه وجسده»^(٤٢).

(٤١) المرجع ص ٢٨٣

(٤٢) السراب ص ٢٧٤

(٣٩) السراب ص ١٠١ وما بعدها.

(٤٠) الرواية ص ٩٣

وحين اشتد المرض ببطلنا وضعف جسده إلى أبعد حد بصورة يمكن معها قهره وجد أن سبيل خلاصه الوحيد هو التصوف: «إنما خلقت للتصوف، ومن عجب أن وردت هذه الكلمة على ذهني بغير قصد، ولكن سرعان ما تشبثت بها بدهشة وحيرة، التصوف؟ لست أدري على وجه التحقيق، ولكنه وحدة وعزوف وتفكير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتفكير..... أجل ينبغي قبل ذلك أن أظهر جسمي ظاهره وباطنه، ثم أكرس قلبي للسما، لقد خلقت في الواقع متصوفا ولكن أضلقتي نوازع الحياة وتصورت نفسي في طهر عجيب، يستحم جسدي بماء معطر، وتتسامى روحي في صفاء ونقاء، فلا مشهد أرنو إليه إلا السماء ولا خاطر ينبثق في نفسي إلا الله، وهذه بلايل الجنة تسجع في أذني وتلك طمأنينة السلام تفر في قلبي كان خيالي نشيطا ولكنه غادر في كثير من الأحيان، فلم يكن يصعد بي إلى ذاك المرتقى حتى يتخلى عني بغتة فأهوى من عل ثم أعود إلى قلبي القديم وخوفي المقيم»^(٤٣).

روحه تدفعه إلى أعلى وإلى التخلص من أدران الجسد، ويظل على ذلك وهو مريض ضعيف الجسد بحيث تسيطر روحه على جسده، فإذا قارب الشفاء بدأ الجسد يستيقظ وعاد الجحيم والتمزق من جديد وتخبره الخادم ذات يوم أن سيدة قادمة لرؤيته ويسأل عنها بلهفة وتجييب الخادم بأنها لم ترها من قبل، وتعنف ضربات قلبه بشدة بالغة ويطلب من الخادم أن تدخلها إلى حجرته؛ «وألقيت على المرأة نظرة متفحصة، ثم تناولت المشط ورجلت شعري على عجل وفي حياء شديد، واتجه بصري نحو الباب. ترى هل يصدق ظني؟ وكيف غابت عن ذاكرتي طوال ذلك العهد كأنها كانت كامنة في دم الصحة الذي نضب؟»

ثم سمعت وقع أقدام تقترب، وأطل وجه القادم يبتسم في شوق وإشفاق فهتفت فيها يشبه الإستغاثة وقد وشى صوتي بما شاع في صدري من الإفعال:

- أنت!

إذا علمنا هاتين الثنائيتين اللتين تحكمان شخصية كامل وهما: عجزه الكامل في عالم الرجال وسلامه النفس الذي يجده في عالم أمه، وعذابه الدائم بين مطالب روحه

ومطالب جسده، وهما ثنائيتان تكونتا في مرحلة الطفولة والصبا، لأصبجت بقية الأحداث التي وقعت للشخصية مجرد شواهد مكررة لا تعمق الشخصية، ولا تضيف إلى سماتها الكثيرة.

أما موقف نجيب من الشخصيات الهامشية فيتسم بصفتين، أولها أنها شخصيات مسطحة بلا أعماق تفسرها صفة وحيدة تغطي كل مواقفها، وبعضها غير محدد الملامح على الإطلاق. وأما الصفة الثانية فهي أن المؤلف يمارس لعبة التضحية بها بأعصاب باردة وأحيانا دون مبرر على الإطلاق. وتكتسب الشخصيات أهميتها قريبا أو بعدا من شخصية الراوى. والأب أكثرها سوادا لأن قصته محكية على لسان الراوى الذى يكرهه بالطبع، ولذلك لا يصدر عنه إلا الشر وإيذاء الآخرين وملخص شخصيته أنه وحش بلا خلاق ولا قيم، أما الأم فهي أم بالغريزة ومجروحة، ووالد رباب «جبر بك» غير محدد الملامح إطلاقا إلا من «وفديته»، ومن وصفه بالخضوع لزوجته، ومع ذلك لم نجد لهذه الصفة أثرا في الرواية... الخ.

وقد ضحى المؤلف بالأم والزوجة التي صورها مثلا خالصا للطهر والنقاء والبراءة ثم فاجأنا بخطيئتها ثم موتها. وضحى بمستقبل «الدكتور أمين رضا» عضو البعثة القادم إلى وطنه، والذي كان وطنيا كاملا قبل سفره للتخصص. والمؤلف يبدو في ذلك كله وكأن بينه وبين البشر ثارا. وكأن أى إمكانية للنجاح أو النقاء أو البراءة تورقه وتثيره إلى أكبر حد.

ومازال المؤلف يمارس لعبته في دلالة الاسم على الشخصية كما صنع في الروايات السابقة، ويبدو هنا أكثر ميلا إلى التهكم على شخصياته، فالراوى العاجز كليا يسمى كامل. والدكتور الذى مارس الخطيئة وضحى بمستقبله يسمى أمين رضا، والوالد يسمى جبر بك السيد، وقد تركه المؤلف لا مجبورا ولا سيذا، محملا بابنة قتيلة وفضيحة، وأحيانا يدل الاسم على بعض صفات الشخصية كشخصية الأرملة عنايات.. الخ وكم يكون جميلا لو لم يكن منطق المؤلف في تناول الشخصية صارما إلى هذا الحد، ولو أعطاه بعض الخسوبة والمرونة، ولو ترك الحياة الإنسانية وفيها بصيص من أمل، وترك للشخصيات قدرا ولو بسيطا من الإرادة.

تميز رواية السراب بأن بناءها أشد تماسكا والتحاماً من روايات نجيب محفوظ التي سبق لنا معالجتها، فقد كنا من قبل في مواجهة روايات تقص كل منها حكايات شبه منفصلة يحاول المؤلف الربط بينها، وتدور الأحداث فيها على عدة محاور شبه مستقلة. أما رواية السراب فتقدم حكاية واحدة هي حكاية «كامل رؤية لآظ» وتدور الأحداث وتتركز حول هذه الحياة، مما جعل بناء الرواية أكثر تماسكا ونسيجها أشد تلاحماً.

وقد حاول المؤلف قدر جهده التخلص من لغة التقارير، وتجاوز موقف الحضور المستمر للمؤلف، فحكى الحكاية على لسان بطل الرواية. وكان يفترض نتيجة لذلك أن تتوارى شخصية المؤلف وأن لا نحس إلا بحضور شخصية الراوى الذى يحكى الرواية بمنطقه الخاص ومن خلال ظروفه العقلية والنفسية الخاصة. ولكن المؤلف عاد ليظل علينا من جديد بحيث أصبح حضور الراوى مجرد ستار شفاف يبدو المؤلف من خلفه ظاهراً بوضوح، وفي أكثر من صورة.

ومن أوضح الصور التي يظهر فيها المؤلف وتبدو مفروضة على موقف الراوى أن الراوى - كما تصوره الرواية - شخصية مريضة إلى درجة التفكير فى الإنتحار وهو ليس مريضاً فقط ولكنه جاهل إلى حد بعيد، وعاجز عن أى مظهر من مظاهر التواصل الإجتماعى إلى درجة عجزه عن كتابة رسالة. ومع ذلك فهذا الراوى المريض العاجز هو الذى يكتب لنا الرواية وهو لا يكتب رواية عن حياته فقط، ولكنه يخضع حياته لنظرية من نظريات علم النفس التحليلى. وهو يدرك إدراكاً كاملاً أن مكمن دائه وسره يكمن فى طفولته وهو لذلك يركز تركيزاً شديداً مبالغاً فيه على هذه الفترة ويبدو متمتعاً بذاكرة حية يقظة لا أظن أنها توفرت لغيره من البشر، فهو مازال يذكر طعام حلمة الثدى ومرارتها من فترة فطامه. وهو يخضع حياته كلها لمجموعة من الثوابت والثنائيات التي اكتسبها فى طفولته.

ولعل من أهم الأمور التي تثير الباحث فى أسلوب رواية السراب أننا لا يمكن أن

تصور إنسانا يزعم لنا أنه مريض، وهو عاقل ومنطقي إلى هذا الحد. فهو يبدو على وعى كامل بمرضه ودائه، منطقي في عرضه لجذور هذا الداء، ابتداء من أسرته المتفسخة وانتهاء بأساتته، بل يبدو موضوعيا ومنطقيا في حكمه على الآخرين وعلى نفسه. لا يحاول تقديم أى دفاع أو تبرير لسلوكه وذاته. ويبدو ذلك واضحا في الرواية من خلال افتقار بنائها لأى مظهر من مظاهر التلقائية. ولم يلجأ المؤلف كثيرا للأساليب التى كان يمكن أن تساعده على تحطيم المظهر البالغ المنطقية والإحكام في عرضه لتفكير بطله الراوى ونفسيته.

وكان يمكن بأسلوب الوعى تحطيم التسلسل التقليدى للزمان والمكان، وكان يمكن استغلال أسلوب الحلم، والهديان والمونولوج الداخلى والإسترجاع، لوضعنا في جو نفسى وعقلى أقرب إلى الحالة العقلية والنفسية لبطله الراوى.

ويزيد من تعقيد الموقف سيطرة لغة المؤلف المتمسكة باللغة العربية الفصحى - التى لا تخلو من تقعر - على أسلوب الراوى، الذى يريد لنا المؤلف أن نحس بأنه جاهل وغير مثقف. ومن أكثر الأمور مدعاة للدهشة، أن هذا الراوى المريض بعد أن سكر لأول مرة في حياته يركب عربة حنطور ثم يخاطب الحوذنى بصوت مرتفع قائلا:
- «إلى بؤر الفساد»^(٤٤).

وقد ألهم الله الحوذنى في الرواية ففهم ما يريد بطل الرواية، وسارع بتلبية رغبته، أما نحن فلا نملك غير الإبتسام متذكرين الحكاية الشعبية التى تروى عن الشيخ حمزة فتح الله في رحلة له إلى الريف، وقد سقط حماره في الوحل وعجز عن النهوض، وصاح الشيخ حمزة طالبا العون، ولبى صرخته فلاح لم يستطع فهم ما يريد الشيخ حمزة فتح الله الذى كان يصير دائما على الحديث باللغة العربية الفصحى وحاول الفلاح جاهدا أن يفهم عن الشيخ ما يريد، ثم ألقع يائساً عن المحاولة، ولكنه من غيظه ضرب الشيخ علقة ساخنة.

وتخاطب والدته رباب ابن اختها الدكتور أمين رضا الذى تحبه وتحترمه وتعدده فخر أسرته، والذى عاد من أوروبا وقد أكمل تخصصه بالطب، بلهجة تبلى من فصاحتها إلى

درجة قد تؤدي إلى إحساس القارئ بأنها تحمل للدكتور مشاعر مناقضة لذلك كله، «ركز» يا هذا» «اهتمامك في عيادتك وحياتك ومسألة زواجك على وجه الخصوص، ألا ترى أنك في الثلاثين وهى سن فاصلة»^(٤٥).

وتكشف الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية^(٤٦) بوضوح عن ظاهرتين بارزتين من المظاهر التي سبقت الإشارة إليها في أسلوب رواية السراب، أما الظاهرة الأولى فتتمثل في أن الذكريات التي يحكيها الراوى سواء أذكرها في صورة سرد أم حوار، وسواء أكانت ذكريات طفولة أم صبا، أم شباب، تبدو منطقية وبالغة الوضوح وكأن ذاكرة المؤلف شريط تسجيل تلفزيوني يحتفظ بالصوت والصورة حية ومكتملة لا يترك مرور الزمن أى بصمة من بصمات النسيان عليها. ويزيد من صعوبة إقناعنا بها أن الراوى المريض يتقمص دور المؤلف في عرضها والتعليق عليها وتفسيرها، بل وفي لغتها الفصصى التي لا تخلو من ادعاء.

ومفروض أن الراوى في الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية يتحدث عن ذكرياته وهو في التاسعة من عمره، ويصور في البداية دراسته في المنزل على يد أحد الأساتذة بعد عامين قضاها في الروضة ولم يستفد فيها شيئا، وفي الجزء الأخير من الفقرة يتحدث عن العذاب الذى أصابه وأصاب أمه خشية أن يطالب والده بضمه إليه، وكيف أفلح جده بعد مفاوضات مع والده في تخليصه وأمه من هذا العذاب.

والصورة الأولى التي نقدمها دلالة على وضوح ذكريات الراوى ومنطقية عرضها، صورته مع مدرسه الشيخ، «واستقبلت عاما مثمرا لأول مرة في حياتى وجلست آمنًا مطمئنا بين يدى مدرسى الشيخ، أتلقى مبادئ العربى والحساب بدأت أخطو الخطوات الأولى في طريق التعليم، وإن مضت ساعات الدراسة في ثقل وضيق كالعادة. ولكى أضمن معاملة حسنة من المدرس أجلس أسمى غير بعيد من باب حجرة الدرس للاستنجد بها عند الحاجة! ولا عجب فان ذكرى العامين اللذين قضيتهما في مدرسة الروضة - ما بين ضرب المدرسين واعتداء التلاميذ - لم تمح من نفسى قط. ولم أكن أتصور حتى في ذلك الوقت أن التعليم واجب ضرورى سأؤديه شطرا طويلا من العمر،

(٤٥) الرواية ص ٢٢٥

(٤٦) الفقرة رقم (٧)، تمتد من ص ٢٧ - ص ٣٢.

ولكنى عدده ع قابا فرض على لسبب لا أدريه». بمثل هذا الوضوح يحكى الراوى المريض ذكريات مر عليها ما يزيد على عشرين عاما، وبلغة المؤلف نفسه ومنطقيته التى تمتد إلى البناء التقليدى للجملة نفسها المعتنى فيه بالوصل والفصل والمطعم بصيغ مثل: ولا عجب، وقط. ولو غيرنا ضمير المتكلم الذى يستخدمه الراوى إلى ضمير الغائب، وأصبح المؤلف هو الذى يروى القصة لكان ذلك أكثر إيجابية بالنسبة لأسلوب الرواية.

وبنفس الدرجة من الوضوح والمنطقية يحكى الراوى ذكرياته عن موقف التلاميذ منه فى المدرسة الإبتدائية: «أما التلاميذ فكان دأبهم السخرية منى ما وجدوا إلى ذلك سبيلا، وكان عجزى عن إنشاء صداقة حقيقة مرة لا شك فيها. فلم أظفر فى حياتى بصديق، والحق أنى لست أسوأ من كثيرين ممن يتمتعون بصداقات سعيدة، ولكنى شديد النفور بطبعى، شديد الخجل، محب للوحدة والعزلة، عديم الثقة فى الغرباء، وزاد طبعى تعاسة ما جبلت عليه من صمت وعى وحصر، فلم أحسن الكلام قط». وإذا كان ممكنا أن نقبل من المؤلف صيغا مثل ما وجدوا إلى ذلك سبيلا، حقيقة مرة لا شك فيها، وزاد طبعى تعاسة ما جبلت عليه من صمت وعى وحصر.. ألخ، فان من الصعب علينا أن نقبل هذه الصيغ على لسان الراوى الذى يفترض فيه أنه جاهل لم يكتب فى حياته رسالة.

ويسيطر الوضوح والمنطقية ولغة المؤلف التقليدية على الحوار كما يسيطر على السرد والمؤلف يقدم لنا حوارا بين والدة الراوى البطل وجده يكشف عن السيطرة الكاملة للمؤلف على الحوار الذى يتسم بنفس الصفات التقليدية لحوار المؤلف فى الروايات السابقة:

«وبكت أمى يوما فى محضر جدى وقالت له:

– لقد فقدت راضية ومدحت فلم تقع عليها عيناي منذ تسع سنوات، ولم يبق لى إلا كامل، فهو عزائى الوحيد فى هذه الحياة، ولا أدرى ماذا أفعل إذا سلبنى الرجل إياه.

وهز جدى رأسه الأشيب متبرما، وكان هذا الحديث يكرهه، وقال لها:

- وماذا يبدي أن أفعل؟ هذا حكم الشرع ومالنا من حيلة فيه، والرجل الذى تعنيه هو أبوه على أى حال، وليس برجل غريب!

فهتفت أُمى فى تألم واحتجاج:

- أبوه!! أتدعو هذا الوحش أبا؟! يا أسفى على راضية ومدحت فى البيت الذى جعل السكر منه حانته. إن الأبوة لم تختلج بصدرة قط، وكامل قد ترعرع فى رعايتى ونهل من حنانى ولم يدر شيئا عن شواذ المخلوقات، فاذا أخذه الرجل هلك بين يديه، وهلكت هنا وحدى.

وخنقتها البكاء فأمسكت عن الكلام مرغمة، ولما استردت انفاسها استطردت تقول:

- هل تتصور يا أبى أن كامل يستطيع أن يعيش بعيدا عن أمه؟ إن يدى هاتين تطعمانه وتلبسانه وتنيمانه، إنه يخاف خياله، وإنه لتفزع زفرات الصراير، فكيف يأذن الشرع بأن ينتزع مثل هذا الطفل من أحضان أمه.

وإلى جانب وضوح الحوار ومنطقيته، وسيطرة البناء الكلاسيكى على جملة، فإن الباحث يعتقد بأن صيغا مثل: «تطعمانه وتلبسانه وتنيمانه» أو «إنه لتفزع زفرات الصراير» أو «ولم يدر شيئا عن شواذ المخلوقات» ستترك بالضرورة أثرا سلبيا على الموقف المتوتر المفزع الذى يريد المؤلف إقناعنا بأن الأم كانت تعيشه.

أما الظاهرة الثانية التى نريد أن نشير إليها فى الفقرة موضوع الدراسة فتتمثل فى نفور المؤلف من مواجهة مشاعر التمزق والقلق والعذاب داخل النفس الإنسانية، والراوى يكتفى بوصف هذه المشاعر وتقريرها بدلا من تصويرها، وهى نتيجة لذلك تبدو عامة ومسطحة وتقليدية وليست خاصة ومعقدة. فالمؤلف يصف عذاب الأم وخوفها وقلقها من سكين الأب الذى يستطيع انتزاع وليدها منها على هذه الصورة: «على أن أُمى لم تكن أسعد حالا منى، كانت تعاني عذابا من نوع أشد وقد ازدادت كآبة فى تلك الأيام، فلم تكن تخلو إلى نفسها حتى تبكى مر البكاء ولم تكن تجلس إلى جدى حتى تفاتحه بالأمر الذى يقض مضجعها».

ولا يتقدم بنا المؤلف كثيرا وهو يصف لهفة الأم المعذبة وهي تنتظر نتيجة المفاوضات بين الأب والجد، والتي ستفصل في مصيرها ومصير ولدها فيقول على لسان راويه: «ذهب الشيخ إلى أبي ليفاوضه في شأن استبقائي في كفالته.. ذهب الشيخ إلى أبي وانتظرنا وأيدينا على قلوبنا. ومروقت الانتظار على أمي في عذاب لا يمكن أن أنساه مهما امتد بي العمر. ولم يكن يقر لها قرار أو يسكن جانب، وجعلت تخاطبني حينما وتخاطب نفسها أحيانا. ودعتني مرات إلى مشاركتها في الابتهاال إلى الله أن يكلل مسعى جدي بالنجاح. ومضيت أرقبها بعينين محزونتين حتى انتقلت عدوى قلقها إلى صدري فاستعبرت باكيا. انتظرنا طويلا - أو هكذا خيل إلينا - يشملنا حزن وقلق، تسح أعيننا دمعاً، وتلهج ألسنتنا بالدعاء حتى سمعنا جرس حنطور يرن فهرعنا إلى الشرفة».

وأخيرا لقد استطاع المؤلف أن يقدم في رواية السراب بناء أكثر تماسكا، وتخلص ظاهريا من الكثير من الظواهر التقريرية، وإن ظلت صياغة المؤلف في كثير من مظاهرها في الرواية مشدودة إلى صياغته التقليدية في رواياته السابقة.

الباب الخامس

الواقعية النقدية

الفصل الأول: زقاق المدق والقاهرة القديمة
الفصل الثاني: بداية ونهاية والقاهرات الثلاث

الفصل الأول زقاق المدق والقاهرة القديمة

١

لا يستطيع الباحث إلا الشعور بالإعجاب والدهشة إزاء دقة المخطط الذى تتحرك ضمن إطاره روايات نجيب محفوظ فى الفترة التى تعالجها هذه الدراسة، فبعد أن تعرض المؤلف للقاهرة الأرسطراطية وعلاقتها بالبورجوازية الصغيرة فى رواية القاهرة الجديدة، تحدث عن القاهرة الشعبية وعلاقتها بالبورجوازية الصغيرة فى رواية خان الخليلي. وفى رواية السراب عالج حياة فرد ضائع من القاهرة الأرسطراطية. وكان طبيعياً أن يأتى دور القاهرة الشعبية مرة أخرى ليقدّم لنا المهندس الماهر رواية زقاق المدق.

والبيئة المكانية لرواية زقاق المدق هى نفس البيئة المكانية لرواية خان الخليلي، وتدور أحداث الرواية فى زمن مقارب للزمن الذى دارت فيه أحداث رواية خان الخليلي أيضاً. وإذا كانت رواية خان الخليلي تصور روائياً عام ١٩٤٢ أو منتصف الحرب العالمية الثانية، فإن رواية زقاق المدق تصور أواخر هذه الحرب.

وفى السطر الثانى من الصفحة الثانية من الرواية تصيح إحدى شخصياتها «إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا». ولم تصور رواية زقاق المدق أواخر الحرب العالمية الثانية فقط، ولكنها سجلت نهايتها^(١).

وإذا كان نجيب محفوظ يعالج فى رواية خان الخليلي ورواية زقاق المدق نفس البيئة المكانية وفى زمن متقارب، فهذا يعنى أن الخلاف بين الروائيتين لا يعنى تغييراً فى الموضوع بقدر ما يعنى وضوحاً وعمقاً فى رؤية الكاتب لموضوعه. ولعل أول مظهر

(١) يمتد الزمن الروائى لرواية زقاق المدق بين سنتى ١٩٤٤ - ١٩٤٥، ونشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٤٧، وتجب أن تؤكد فى هذا المجال ما سبق وأكدناه من رفضنا لزعم غالى شكرى، أن المؤلف كتب روايته بين عامى ١٩٤١ - ١٩٤٢، كما تؤكد أيضاً استحالة هذا الزعم.

لعمق رؤية الكاتب ووضوحها في رواية زقاق المدق أن المؤلف تنازل نسبيا عن تثبيت الطبقة بشكل نهائي. ومع أن المؤلف كان حريصا على تأكيد عزلة الزقاق عن العالم الخارجى في مدخل روايته وبداية حركتها، حتى في هندسة بنائه، فقد حرص أيضا على تأكيد اقتحام بعض مظاهر من حياة القاهرة الجديدة لعالم زقاق المدق وأهله. ويصف المؤلف دخول مظاهر الحياة الجديدة على عالم الزقاق وأهله بقوله: «ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش في شبه عزلة عما يحدث به من مسارب الدنيا. إلا أنه على رغم ذلك يضح بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ إلى ذلك بقدر من أسرار العالم المنطوى»^(٢).

وفي وصف المؤلف للصورة المعمارية للزقاق يؤكد على أنه شبه محاصر أيضا كالمصيدة، وإن كان ذلك لا يمنع اتصاله بالعالم الخارجى اتصالا صعبا وشاقا: «أذنت الشمس بالمغيب، والتف زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة. له باب على الصناديقية ثم يصعد صعودا في غير انتظام، تحف به دكان وقهوة وفرن، وتحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهى سريعا - كما انتهى مجده الغابر - ببيتين متلاصقين»^(٣).

ولم يعد مرور الزمن على زقاق المدق عاملا محايدا لا يمس الزقاق ولا يحدشه ولكنه أصبح عنصرا فاعلا يترك بصماته الواضحة على الزقاق وأهله، «تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق، كان من تحف الزمان الغابرة. وأنه تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى أى قاهرة أعنى؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر، وأثر نفيس، كيف لا وطريقة المبلط بالحجارة ينحدر مباشرة الى الصناديقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة، تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا الى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذى صار مع كروور الزمن عطارة اليوم والغد»^(٤).

وإذا كان مرور الزمن قد ترك بصماته الواضحة على الزقاق فجعل من مجده القديم

(٢) زقاق المدق، الكتاب النهمى ١٩٥٤ ص ٥.

(٣) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٤) نفس المرجع والصفحة.

بجرد مجد غابر وحوله الى أثر نفيس، وحول طبه الى مجرد عطارة، وترك على أبنيته مظاهر تهدم وتخلخل، فإن طريق التغير في الزقاق ليس سهلا، ولا بد من أحداث بالغة الضراوة حتى يمكن اختراق عالمه المسور المتين. وكان المؤلف نتيجة لذلك في حاجة إلى خمس سنوات من القنابل والغارات التي تنصب على القاهرة حتى يمكن لبعض مظاهر التغير أن تخترق سور الزقاق وتؤثر في عالمه. ومع ذلك فالمؤلف يقرر لنا ويؤكد - في نهاية الرواية - أن الحرب العالمية الثانية بكل أحداثها وكوارثها، وكل المآسى التي حدثت لعالم الزقاق وأهله لم تكن الازوبعة في فنجان، أو - على حد تعبير المؤلف - «فقاعة» لم تخدش الا سطح الحياة في الزقاق، وظل للزقاق وعالمه جوهره الثابت الأصيل، «وانداحت هذه الفقاعة أيضا كسوابقها، واستوصى المدق بفضيلته الخالدة في النسيان وعدم الإكتراث، وظل كدأبه يبكي صباحا - إذ عرض له البكاء - ويقهقه ضاحكا عند المساء، وفيما بين هذا وذاك تصر الأبواب والنوافذ وهي تفتح ثم تصر كرة أخرى وهي تغلق... ولم يحدث في هذه الفترة أمر ذو بال اللهم إلا ما كان من إصرار الست سنية عفيفى على إخلاء الشقة التي كان يقطنها الدكتور بوشى قبل سجنه، وما كان من تطوع عم كامل بنقل أثائه ومعداته الطبية إلى شقته، وقيل في تفسير هذا أن عم كامل آثر إشراك الدكتور في مسكنه على الوحدة التي لم يألفها، ولم يعاتبه أحد في ذلك، بل لعلهم عدوها له من المكرمات، لأن السجن لم يكن مما يشين المرء في المدق»^(٥).

وإذا كان المؤلف يرى أن طريق التغير الذي يمكن أن يقتحم عالم الأحياء الشعبية ليس طريقا سهلا، ولكنه بالغ الصعوبة، وإذا كان يرى هذا التغير عارضا يمس السطح ولا يمس الأعماق، فإن قبوله لمبدأ التغير نفسه ترك آثارا إيجابية على رؤيته للأحياء الشعبية، وعمق رؤيته لها. فلم تعد هذه الأحياء في حاجة إلى زائر غريب من البورجوازية الصغيرة يتحرك في عالمها الثابت الراكد، ولكن البشر في زقاق المدق أصبحوا هم مصدر الحركة والفعل. ولم يعد المؤلف يتعامل معهم ككتلة متجانسة متشابهة، ولكنهم أصبحوا ينقسمون فيما بينهم إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول ويتطلع للاد الحياة المادية التي تعيشها القاهرة الجديدة خارج الزقاق، وهؤلاء يلفظهم الزقاق

خارجه، ويتحركون في سرعة إلى الكارثة والمأساة. أما القسم الثاني فيرضى بالحياة في الزقاق قانعا بما قسم له، وهؤلاء يستمرون في معاناة حياتهم بخيرها وشرها حتى الموت في صمت، فإذا زاد طموح أحدهم وتطلعه، كان ذلك مؤشرا لكارثة تصيبه وترده إلى صوابه. أما القسم الثالث فهم الذين قهروا في نفوسهم الشهوة والتطلع، وهؤلاء يمثلون الفئة الناجية، ويسبرون إلى الطريق الوحيد للخلاص في عالم نجيب محفوظ. وإذا كانت شرائح من سكان الأحياء الشعبية قد أصيبت بما أصيبت به البورجوازية من قبل من طموح وتطلع وقلق وبورجوازي، فقد استغنى المؤلف بالضرورة عن بطل من البورجوازية يفرضه على الأحياء الشعبية، واستغنى بالتبعية عن التعامل في زقاق المدق مع عالمين مستقلين أو حكائيتين منفصلتين وقد أدت هذه الرؤية الأكثر عمقا للبشر الذين يعيشون في رواية زقاق المدق إلى تخلص المؤلف من الشعور الرومنسي الذي سيطرت بعض مظاهره على عالم رواية خان الخليلي، بل إن هذا الشعور يتحول في زقاق المدق إلى صورة سوداوية قائمة ومتشائمة.

وكما كانت رؤية نجيب محفوظ للأحياء الشعبية في رواية زقاق المدق أكثر عمقا منها في رواية خان الخليلي، فقد كانت كذلك أكثر وضوحا، وإذا كنا قد أشرنا في التمهيد إلى أن المؤلف ينظر إلى التغيير كشر لا بد منه، وأنه ينفر عموما منه برغم تسليمه بضرورته، فإن رواية زقاق المدق تؤكد إلى حد كبير هذه النظرة، خاصة والمؤلف يرى أن الحضارة الحديثة تتورط وتنزلق باستمرار إلى عالم مادي شهواني، يغرق الإنسان ويسوقه إلى الكارثة ولا يساعده على خلاص روحه، وكل تغير في رواية زقاق المدق هو تغير إلى الأسوأ. أوليس غريبا أن يتحول المعلم «كرشة» من نائر ومناضل وطني، يمارس العنف الثوري ضد جنود الإحتلال، إلى تاجر حشيش شاذ جنسيا وسمسار إنتخابات.

ولا تؤكد رواية زقاق المدق على نظرة المؤلف التشاؤمية للتغيير، وعلى موقفه الراض لما يتصوره من مادية الحضارة الحديثة فقط، ولكن الرواية تؤكد أيضا على نظرتة الثنائية في تقسيمة للبشر إلى بشر يعيشون بالمادة وبشر يعيشون بالروح. فإذا كنا في مواجهة شخصية كشخصية حميدة التي تنفجر حيوية والعاهرة بالسليقة، والتي اختفى الأب في حياتها من البداية، والتي تطمح طموحا شرها بكل كيانها إلى كل

ملذات الجسد وزينة الحياة الدنيا، والتي تبدو وثنية بالفطرة، اذا كنا في مواجهة مثل هذه الشخصية فمن حقنا أن نتوقع أن حياة الزقاق ستلفظها لأنه لا يتسع لطموحها ولا لإلحادها، وأنها مساقاة إلى مصير ملتصق بها ولا مجال لتفاديه وهو السقوط والكارثة والانهيار ويرجع المؤلف سر مأساة حميدة الى رغبتها في التحقق: «التحقق في العالم الخارجي غير ممكن... وبما يؤكد هذه الملاحظة... أن الذي حقق نفسه في الخارج كان يفعل ذلك بطريقة ملتوية، مثل محبوب عبد الدايم في القاهرة الجديدة. لقد حقق محبوب نفسه في الخارج، والشبيه الآخر به حميدة، ولكن ما أفدح الثمن. لقد تحققنا عن طريق الدعارة»^(٦) ويحدد المؤلف مصير كل شخصية وطبيعة علاقتها بالزقاق على ضوء قربها أو بعدها من الصفات المميزة لشخصية حميدة.

وتمثل شخصية السيد رضوان الحسيني الشخصية النقيض لشخصية حميدة، واذا كان المال والبنون زينة الحياة الدنيا، فقد تحمل بصبر فقد الأبناء واحدا واحدا دون أن تهتز صلابته وإيمانه، كما أن يده مبسوطة بماله القليل الذي يعده مال الله لكل فقير ومحتاج، وعلى هذه الصورة تغلب السيد رضوان الحسيني على كل زينة الحياة الدنيا، وأصبح جوهرًا صافيا نقيًا، لا تسعى قدمه الا الى الخير، ولا ينطق الا مسبحا أو هاديا، وصورته في الرواية صورة ملائكية بالغة النقاء، وطريق التصوف الذي يمثله هو الطريق الوحيد المطروح في زقاق المدق لنجاة البشر جسدا وروحا، كما يتحدد مصير البشر وطبيعتهم أيضا على قدر قربهم من صفاته ومن طريقه، طريق الخلاص الوحيد.

وبرغم أن رواية زقاق المدق تصور نفس الحى الذي تصوره رواية خان الخليلي وفي زمن متقارب، فان هناك شبه اجماع من النقاد على أن رواية زقاق المدق أروع فنيا من رواية خان الخليلي. واذا كان أغلب النقاد والدارسين قد أجمعوا على الاعجاب برواية زقاق المدق، فهم يختلفون بعد ذلك في تفسير مصدر اعجابهم، فبعضهم يكتفى برد هذا الاعجاب الى الزمن الروائي الذي تصوره الرواية. ويضخم من أثر الحرب العالمية الثانية على الأحياء الشعبية في القاهرة، برغم ما يقرره المؤلف من أن كل ما حدث في حياة الزقاق لم يكن إلا فقاعة لم تؤثر في حياة الزقاق الا أثرا عارضا لا يس جوهر الحياة فيه ولم يؤثر في طبيعتها. ومن النقاد والدارسين من استهوتته إحدى شخصيات

(٦) مجلة الآداب، يوليو سنة ١٩٧٣، نجيب محفوظ: مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، ص ٤٣ - ٤٤.

الرواية استهواء أنساه كل شخصية أخرى في الرواية، بل إن منهم من بالغ في تصوير إعجابه بشخصية حميدة مثلاً بصورة تخرج عن حدود المنطق. ولعل أقرب من كتبوا عن الرواية إحساساً بطبيعتها، هي فاطمة موسى التي تصف زقاق المدق بأنها رواية نجيب الأثيرية عند قرائه، وأنها تصور حى الحسين بصورة متفوقة وأكثر دقة من صورته في خان الخليلي، كما ينأى المؤلف بشخصياتها عن الجو الرومانسى الذى يغلف به الكاتب شخصيات أبناء البلد الفقراء^(٧).

ويرجع محمود أمين العالم عبقرية رواية زقاق المدق - بصورة لا تخلو من التعسف - إلى ارتباطها بقضية الحرب والسلام «وعبقرية الرواية تكمن في هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب العالمية الثانية، ومن هذا الصدام يتفجر المعنى اللا أخلاقي للحرب، وترف قيم السلام»^(٨) ويتحمس يوسف الشارونى لرواية زقاق المدق من خلال شخصية زبطة صانع العاهات. فيكتب عنه قصة قصيرة يهديها إلى نجيب محفوظ، يصور زبطة فيها فنانا ضل طريقه الصحيح. ويطالب الجهات المختصة بصنع تمثال له وإقامته على رأس زقاق المدق^(٩).

ولعل أغرب تحليل لرواية زقاق المدق وأشدّه إثارة هو تحليل رجاء النقاش لشخصية حميدة باعتبارها تمثل رمزا لمصر كلها. وهذا الزعم لا يمثل خطأ في تفسير الرواية وتحليلها فقط، ولكنه يسيء إلى مصر أيضاً، خاصة والمؤلف يذكر في الرواية أن حميدة «عاهرة بالسليقة» كما أن أحداً لم يجبرها على احتراف الدعارة يقول رجاء النقاش: « ويلوح للبعض أن «حميدة» في زقاق المدق، ليست مجرد شخصية نسائية عادية... بل هي رمز لمصر كلها... ومأساتها هي مأساة مصر، وفي اعتقادى أن هذا التفسير يبدو معقولاً إلى حد كبير كما شرحت ذلك في الفصل الرابع من الكتاب»^(١٠). ويأخذ طه وادى زعم رجاء النقاش مأخذ الجدل فيناقشه محاولاً دحضه ثم يرفضه في النهاية، لأن حميدة «شخصية روائية حية ونموذج بشرى، موح بمناخ العصر الذى

(٧) في الرواية العربية المعاصرة، ص ٨٥ وما بعدها.

(٨) تأملات في عالم نجيب محفوظ، ص ٤٦.

(٩) العشاق الخمسة، الكتاب النهي، ديسمبر سنة ١٩٥٤، ص ٥١.

(١٠) أدباء معاصرون، ص ١٧، ويشير النص إلى تأكيد رجاء النقاش لنفس الفكرة، ص ٧٠ من نفس الكتاب.

بصوره، ولكنها لا ترقى إلى درجة الرمز الذى تدل فيه على الوطن»^(١١). وإذا كان الضمير الأخلاقى لطفه وادى يرفض أن تكون حميدة رمزا لمصر، فقد قبل هذا الضمير أن تكون عائشة فى الثلاثية رمزا لمصر^(١٢) وكأن مصر أصبحت حرما مستباحا لكل روائى أو ناقد يربطها بشخصية أى امرأة أو فتاة فى أى رواية من الروايات .

وقد كان مبعث حرصنا على الإشارة لبعض آراء النقاد والباحثين فى رواية زقاق المدق أن نؤكد أن كاتبها جادا مثل نجيب محفوظ يحتاج للإقتراب من عالمه إلى نظرة أكثر شمولا وعمقا وجديّة.

٢

أصبح زقاق المدق ممثلا لطبيعة القاهرة الشعبية كما يراها نجيب محفوظ، وأصبح فى نفس الوقت قابلا للتأثر ببعض ما تأثرت به حياة القاهرة الجديدة، خاصة أثناء النصف الأخير من الحرب العالمية الثانية. وبرغم أنه محاصر حتى فى هندسة بنائه حتى ليصبح أشبه بالمصيدة، وكل مجده الغابر ينتمى إلى القاهرة المعزية فإن بعض مظاهر الحضارة التى تعيشها القاهرة الجديدة اخترقت دروعه ونجحت فى التسلل إلى حرمة والتسلل أيضا إلى بعض نفوس أبنائه. ولم يكن غريبا نتيجة لذلك أن يكون الفعل الأول الهام فى الفصل الأول من الرواية هو طرد المعلم كرشه صاحب مقهى الزقاق للشاعر الشعبى الذى أنشد فى قهوته سيرة أبى زيد والزناتى مدة عشرين عاما، فى الوقت كان فيه أحد العمال يركب راديو « نصف عمر » ليكون بديلا للشاعر المطرود ويستبد القنوط بالشاعر، ويتوسل للمعلم كرشة الذى يغلّق أذنيه بصورة نهائية عن توسلات الشاعر: « عرفنا القصص جميعا وحفظناها. ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد، والناس فى أيامنا هذه لا يريدون الشاعر وطالما طالبونى بالراديو، وها هو الراديو يركب، فدعنا ورزقك على الله.....

- رويدك يا معلم كرشة، أن للهلالى لجدة لا تزول، ولا يغنى عنها الراديو أبدا.
ولكن المعلم قال بلهجة قاطعة:

(١١) صورة المرأة فى الرواية العربية، ص ٣٠٠.

(١٢) نفس المرجع ص ٣٦١.

- هذا قولك ولكنه قول لا يقره الزبائن. فلا تخرب بيتي. لقد تغير كل شيء!!
فقال الشاعر في قنوط:

- ألم تسمع الأجيال بلا ملل إلى هذه القصص من عهد النبي عليه الصلاة والسلام.

فضرب المعلم كرشة على صندوق الماركات بقوة وصاح به:
- قلت لقد تغير كل شيء»^(١٣).

وإذا كانت القاهرة الجديدة قد غزت ببعض مظاهرها المادية - على الأقل - القاهرة القديمة، فقد أصبح المؤلف قادرا على رصد حركة القاهرتين من داخل الزقاق نفسه. وأصبح الزقاق يستقطب كل اهتمامات المؤلف، وأصبحنا لأول مرة في مواجهة رواية تدور على حكاية واحدة بدلا من الروايات السابقة التي تدور على حكايتين أو أكثر، لا ترتبطان إلا من الظاهر. وتصبح زقاق المدق لذلك أشد روايات المؤلف تماسكا في بنائها بالقياس إلى الروايات السابقة عليها. وبعد أن كان اهتمام المؤلف في «خان الخليلي» موزعا بين حكاية القاهرة القديمة وحكاية أحمد عاكف وحكاية رشدي عاكف، أصبح اهتمامنا في زقاق المدق مركزا على الزقاق وحده في حياته بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة. وأصبح الرضا بحياة الزقاق والقناعة بها يمثل مصدر النجاة والحياة الطبيعية لسكانه وللمطرودين من معركة الحياة في القاهرة الجديدة الذين يجدون في حياة الزقاق الأمن والحماية. أما الذين يتطلعون إلى ملذات الحياة المادية خارج الزقاق فهم يتطلعون إلى جحيم السقوط والضياع والمرض جسديا ونفسيا.

وحركة الرواية لا تكتفى بالتركيز على حياة أهل الزقاق في داخله فقط، ولكنها تمضي في حركة متوازية أشبه باللحن الموسيقى الذي تحقق له الانسجام والتناسق متنقلة بين الداخل والخارج، وبين حياة الرجال والنساء بين عالم الراضين بالحياة في الزقاق وعالم الرافضين للحياة فيه، بين عالم أهل الدنيا وعالم أهل الآخرة، بين عالم الذين يعيشون للملذات الجسد وعالم الذين يعيشون لملذات الروح. وتدرجيا تشتد وتتعاظم حركة الخروج من الزقاق، لتشتد في نفس الوقت المصائب والكوارث التي تنصب على الزقاق وأهله، إلا خروجاً واحداً في سبيل الله للحج يكون خيراً وفرحة

(١٣) راجع الصورة كاملة بالرواية ص ٧ وما بعدها.

للزقاق وأهله. ثم تخفت النعمة ويعود لمن الافتتاحية من جديد، ليسدل النسيان ستاره على كل شيء، ويعود الزقاق إلى حياته السابقة من جديد بعد أن لفظ من أرضه كل الساخطين والمتمردين عليه، ولفظ معهم المتطلعين إلى حياة القاهرة الجديدة، ليحتفظ - متحصنا في قلعته - بحياته القديمة وطابعها.

ويبدو الإتساق كاملا بين حركة الأحداث وحركة الشخصيات، فلا استقلال لجانب منها عن الجانب الآخر. ويبدو التفاعل بين الطرفين متبادلا، والشخصيات تقوم بالفعل الذى يؤثر بدوره عليها مما يؤدي إلى فعل جديد بحيث تصبح فى مواجهة فعل يصعب أن يفصله عن فاعله أو يفصل فاعله عنه.

ولأن المؤلف وحد فنيا بين حركة الأحداث وطبيعة الشخصيات، فقد خلت الرواية إلى حد ما من بعض مظاهر الأسلوب المباشر والتقريرى، وأصبحت الأحداث تطرح لا من خلال تقرير عن الفعل أو وصف له ولكن من خلال الفعل نفسه. وتخلصت «زقاق المدق» من كثير من مظاهر الحدوتة أو الحكاية الشعبية التى تصر على وصف أحداث حدثت فى الماضى لتستبدل بها أسلوبا أقرب إلى الإيهام بالواقع والحضور. وتخلصت «زقاق المدق» أيضا من التقارير الطويلة الضافية التى كان المؤلف يكتبها عن ماضى الشخصيات التى يظنها هامة. ووضع فعل الشخصيات وحديثها أمامنا هو أقرب أسلوب إلى طبيعة الفن لأنه يدع استخلاص ملامح الشخصية للقارئ. أما كتابة التقارير واستخلاص النتائج ووصف الفعل بدلا من تصويره فهو يجس الشخصيات فى طوق حديدى، ويحكم على أفعالها بما يودى أحيانا إلى الوقوع فى التناقض. كما تخفف المؤلف أيضا من كثير من تعليقاته على الحدث أو استخلاص الدروس المستفادة منه مما ساعد على انسياب الحركة فى الرواية ومرونتها إلى حد كبير.

ولا يذكر نجيب الزمن الذى تدور فيه أحداث روايته بصورة مباشرة كما فعل فى رواية «خان الخليلى» التى بدأ السطر الأول منها بقوله: «انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١» ولكنه يحدد الزمن بأسلوب أكثر فنية وأبعد عن المباشرة «سكنت حياة النهار، وسرى دبيب الحياة فى المساء، همسة هنا وهممة هناك: يارب يا معين يارزاق يا كريم. حسن الختام يارب. كل شيء بأمره. مساء الخير

يا جماعة. تفضلوا جاء وقت السم. اصح يا عم كامل واغلق الدكان. غير يا سنقر ماء الجوز. اطفى الفرن يا جعدة. الفص كيس على قلبى. إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس فهذا من شر أنفسنا».

هذه الفقرة لا تحدد في نهايتها زمن الرواية فقط بأسلوب غير مباشر، ولكن كل جملة من جملها تكشف جانباً هاماً من حياة الزقاق وتشير إليه. سكنت حياة النها الصاخبة وبدأت حياة الليل الهادئة. حياة الهمس والمهممة، لا حياة الصباح والصراخ، ثم يوحى المؤلف بالطابع الدينى الذى يسيطر على حياة الزقاق. يارب يا معين يا رزاق يا كريم، ثم الاتجاه إلى الآخرة، حسن الحتام يارب، والتسليم بقضاء الله، كل شيء بأمره، والتحية موجهة للجماعة لا للفرد «مساء الخير يا جماعة» تفضلوا جاء وقت السم. ثم جمل قصيرة تكشف طابع الشخصية كما ستكشف لنا فيما بعد. أصح يا عم كامل واغلق الدكان، وسنجد عم كامل نائماً دائماً في العمل وفي السم وفي الدكان وفي القهوة. والجوزة في الزقاق وقهوته هى المتعة الرئيسية. زوجة جعدة الفران تأمره دائماً كما سيتضح فيما بعد، المعلم كرشة يعانى من فص الأفيون الذى ابتلعه وسيبتلعه دائماً، ثم تحديد بداية الأحداث في الرواية، وزمنها.

ويبدو بوضوح طبيعة الأسلوب الجديد الذى اتبعه المؤلف أحياناً بجمله القصيرة واختفاء الفواصل وتغلى المؤلف عن أسلوب كان وقد كان إلى أسلوب الحضور، واستغنائاه عن نسبة الأصوات إلى أصحابها بحيث تتوارى شخصيته، خاصة وهو يصور الجو العام في الزقاق الذى يتنفسه كل البشر الذين يعيشون فيه بلا استثناء.

بالإضافة إلى ذلك كله تقدم رواية زقاق المدق نوعاً جديداً من العلاقة بين الزمان وبين المكان. وبرغم أن المؤلف يحتفظ للزقاق في النهاية بنفس الصورة التى كان عليها في البداية فيما يتصل خاصة بطبيعة القيم التى تحكمه، ويحتفظ له ببعض مظاهره المادية في زمن مجده الغابر القديم، فإن أحداثاً أشبه بالدوامة قد حدثت للبشر الذين يعيشون فيه، أدت إلى موت من مات وسجن من سجن وسقوط من سقط وكان العام الوحيد الذى استغرقه زمن الرواية حافلاً بحركة الأحداث. فلم نعد في مواجهة حركة هادئة أشبه بحركة المستنقع الراكدة، ولكننا أصبحنا في مواجهة دوامات وأمواج ورياح عاصفة عصفت بالزقاق وأهله، ثم صفا الجو وهدأ وأسبل النسيان ستره على كل شيء،

ليعود الزقاق إلى طابع حياته وقيمه من جديد ويزيد من تمسكه بها أن المغامرة بالخروج من الزقاق لم تخلف لأصحابها إلا الكارثة وطبيعى نتيجة للموقف الجديد من الزمان وأثره ألا تصبح الإنتقالات بين الفصول مجرد انتقالات للراحة أو يحكمها الحجم، أو مجرد تغيير في الزمن والمكان، ولكنها أصبحت انتقالات تحمل دلالات أكثر عمقا، فهى تمثل تمهيدا للتغيير فى مصير الشخصيات، أو تمثل حدوث التغيير، أو تنتهى بتصوير نتيجة هذا التغيير ومحصلته. وتسير الحركة الدرامية فى الرواية دون معوقات أو على الأقل دون معوقات تذكر.

برغم كل هذه الايجابيات التى تطرحها رواية «زقاق المدق» فى مجال تصوير رؤية مؤلفها للفعل البشرى، فالرواية ما تزال مشدودة إلى بعض الشوائب التى كانت تعترض حركة الفعل فى روايات نجيب محفوظ السابقة. وإذا كنا قد أشرنا إلى أن حركة الفعل فى الرواية قد تخلصت من التقارير المطولة ومن تدخل المؤلف وتعليقاته فإن هذا التخلص لم يكن كاملا وإنما كان نسبيا. وقد نجح المؤلف أحيانا فى الكشف عن ماضى الشخصية وتاريخها من خلال الحوار كما فعل زيطة، الذى يقدم أحداث حياته الماضية فى طفولته من خلال حوار بينه وبين حسنية الفرانة على هذه الصورة:

«يا لك من شيطان... لسان شيطان.. وصورة شيطان
فتهد بصوت مسموع وقال باستكانة المستعطف:

- كنت مع ذلك ملكا فى يوم ما..

فهزت رأسها متسائلة فى سخرية:

- ملكا على الأسياد والعفرات؟..

فقال بلهجة الاستكانة والاستعطاف نفسها:

- بل من البشر أنفسهم.. وأى واحد منا تستقبله الدنيا كملك من الملوك، ثم يصير بعد ذلك ما يشاء له نحسه. وهذا خداع حكيم من الحياة، وإلا فلو أنها أفصحت لنا عما فى ضميرها منذ اللحظة الأولى لأبينا أن نفارق الأرحام.

- ما شاء الله يا أبين الدائخة!!

فاستدرك زيطة فى حماس وسرور:

- وهكذا كنت يوماً مولوداً سعيداً، تلقفته الأيدي بالسرور، وحاطته بالعناية والرحمة، فهل تشكين بعد ذلك أنى كنت ملكاً؟!

- أبداً يا مولانا.

وأسكرته حرارة الحديث ولذة الأمل فمضى قائلاً:

وكان مولدى يمنا وبركة أيضاً، ذلك أن والدى كانا شحاذين محترفين، وكانا يكتريان طفلاً تحمله أمى فى أثناء تجوالهما. فلما أن رزقها الله بى أغناها عن أطفال الناس وفرحا بى فرحا عظيماً^(١٤). ويستمر الحوار كاشفاً عن طفولته التى عاشها زاحفاً على طين أرض الشارع، سواء أكان طين مطر أم رش أم بول دابة. بل إن هذا الفصل كله مخصص من بدايته إلى نهايته لكل جوانب شخصية زبطة، ومن خلال حوار وحرارة حية ورائعة^(١٥). وكان من حقنا أن نسعد بهذا الفصل، وبمدى توفيق المؤلف فى عرضه لشخصياته وأحداثه، لولا أنه سبق أن قدم لنا كل صفات شخصية زبطة فى تقرير كامل عنه^(١٦)، بحيث يتحول هذا الفصل الذى سعدنا به إلى تكرار ممل للتقرير الذى سبق أن تقدم به من قبل. ونعود من جديد إلى ظاهرتى التقرير والتكرار اللتين كانتا مسيطرتين على روايات نجيب محفوظ السابقة، ولا جديد يقدمه الفصل إلا جزئية واحدة هى وقوف زبطة عارياً أمام حسنية الفرانة، التى ضربته بكوز فى بطنه جعله يعوى من الألم. ويبدو أن المؤلف كان يشعر بأنه مقدم على تجربة جديدة، فلم يلجأ إلى أسلوب التداعى أو المونولوج الداخلى المباشر، ولم يستعمل أسلوب الإسترجاع^(١٧). وظل أسلوبه فى تصوير الفعل يرواح بين التقرير والتصوير، يستعملهما معا لوصف نفس الحادثة، ولعله كان يهدف بذلك للأسلوب الجديد. وقد سبق أن لاحظنا أنه يبدأ الرواية بتقرير عن الزقاق، وينتهى منها بتقرير عنه أيضاً. وكأنه كان يخشى أن نعجز عن الوصول وحدنا لهدفه من روايته فقرره فى أول الرواية ونهايتها بأسلوب لا يحتمل لبساً ولا تأويلاً. واستعمال المؤلف للأسلوب التقرير

(١٤) زقاق اللقى، ص ١١٦ - ١١٧.

(١٥) الرواية، ص ١١١ - ١١٨.

(١٦) المرجع، ص ٥٠ - ٥٢.

(١٧) لا يخلو أسلوب رواية زقاق اللقى - كغيرها من روايات المؤلف - من أسلوب المونولوج الداخلى غير المباشر، وكذلك أسلوب الإسترجاع

غير المباشر فى كلا الأسلوبين بينهما المؤلف إلى هذين الأسلوبين عن طريق صيغ مثل: وفكر، وتساءل فى نفسه، وتذكر... الخ.

والتصوير معا يشبه أسلوب الكاتب الذى يكتب حكاية فيلم، ويعد لها السيناريو فى نفس الوقت. ثم يجمع بين الحكاية والسيناريو فى عمل واحد.

ويسير الأسلوبان معا من أول فصل من الرواية ويرغم إحساسنا بعدم الحاجة إلى هذه التقارير المقدمة من المؤلف، وإحساسنا بالملل فى مواجهتها، فنحن نجد حرصا شديدا من المؤلف عليها. وفى الفصل الأول مثلا، بعد التقرير الذى يقدمه عن الزقاق ومجده الغابر، يبدأ فى عرض صورة الحياة فى الزقاق فى جمل حية سريعة بلا فواصل، معبرة بدقة، ثم يتوقف فجأة عن هذا الأسلوب ليقول «بيد أن دكانين - دكان عم كامل بائع البسبوسة على يمين المدخل وصالون الحلو على يساره يظلان مفتوحين»، ويستمر فى قطع الحدث واصفا عم كامل وصفا كاريكاتيريا وواصفا دكان كل منهما. وهنا يفقد الحدث حركته واندفاعه، ويفقد الأسلوب حيويته وجمله القصيرة. ثم يبدأ بوصف المقهى، ويعود إلى أسلوبه الأول مع دخول الشاعر إلى المقهى. وتستمر الحركة حية متدفقة حتى يقول المؤلف: «كان السيد رضوان الحسينى ذا طلعة مهيبية تمتد طولاً وعرضا»^(١٨). ويأخذ المؤلف فى تقرير يقطع الأحداث عن السيد رضوان الحسينى، ثم يعود أسلوب التصوير حيا متدفقا حتى يظهر حسين كرشة، فيقطع المؤلف السرد ليقدمه لنا، ومن جديد يعود إلى أسلوب التصوير لينتهى الفصل بتقرير طويل عن الشيخ درويش.

وتكشف الرواية عن أن كل هذه التقارير لالزوم لها، وتمثل تأكيدا غير ضرورى على الإطلاق لما يمكن أن تكشف عنه الحركة والفعل. وهى رغم قصرها فى «زقاق المدق» عموما تبدو وكأنها تستفزنا، خاصة والمؤلف يكشف عن براعة وقدرة فى التصوير تجعله غير محتاج للتقارير على الإطلاق. ومن أغرب ما يقدمه المؤلف فى هذا المجال الموقف بين الست سنبة عفيفى وبين الخاطبة. وهو موقف من المواقف المصورة فى الرواية. ويمثل مناورة بارعة بين الأرملة الخمسينية والخطابة فالأولى تدفع الثانية بمهارة لكى تغريها بالزواج ولكنها تأبى أن تعرض ما تطلبه مباشرة، وتفضل أن تظهر فى مظهر الخاضعة لإغراء الخطابة وتحريضها. وفى ذروة استمتاعنا بهذه المناورة البارعة يقطع المؤلف الحوار ليقدم تقريرا عن تاريخ حياة سنبة عفيفى وعن ادعائها العزوف

عن الزواج، وهو تقرير يستغرق أكثر من صفحة يبدوه المؤلف بقوله « كانت الست سنية عفيفى قد تزوجت فى شبابها من صاحب دكان روائح عطرية، ولكنه كان زواجا لم يصادفه التوفيق».^(١٩) وبعد أن ينتهى المؤلف من تقريره يعود إلى الحوار الحى وإلى مناورته البارعة من جديد وقد كنا فى غنى عن هذا التقرير الذى يقطع الحدث بشكل تعسفى، وكان المؤلف قادرا على عرضه من خلال شريط من التداعى يدور فى الداخل، فى مقابل الحوار الخارجى بين الأرملة والخاطبة، ولكن المؤلف - كما سبق أن أشرنا - موزع بين أسلوبه التقليدى والأسلوب الجديد، بحيث تظل الأحداث خاضعة للتكرار، والحقيقة تعرض بأكثر من صورة، ونظلم نشعر ببعض الهندسية فى البناء، وبصوت المؤلف مازال واضحا وقبضته على الأحداث قوية.

والفعل فى رواية «زقاق المدق» خاضع لمنطق الفعل البشرى وللممكن وقوعه، وإذا حدث ما يعتبر مصادفة فهى مصادفة مقبولة فنيا كمصادفة التقاء عباس الحلو بحميذة - فى نهاية الرواية - وتعرفه عليها، وإن كنا نلاحظ أن تقسيم الحياة إلى حياتين متناقضتين تتمثل فى حياة داخل الزقاق وحياة خارجه لا يخلو من هندسية ويظل المؤلف حريصا على توظيف أسماء الأمكنة كأن يجعل القواد يسكن فى شارع شريف، وإن كان موقفه فى هذه الناحية أخف مائة مرة من موقفه فى خان الخليلى أو القاهرة الجديدة.

٣

ولم تقتصر رواية «زقاق المدق» على تحقيق إنجازات طيبة على مستوى الإنتاج الروائى لنجيب محفوظ فى تحريك الفعل فى الرواية، ولكنها حققت نفس القدر من الإيجابيات على مستوى الرواية العربية عموما. فهى كما حققت تطورا إيجابيا فى تحريك الفعل قامت بدور مماثل فى تصوير الشخصية.

حاول المؤلف رصد حركة الزقاق الداخلية والخارجية بصورة متلاحمة ومتوازنة ولذلك سقطت فكرة «البطل» فى رواية «زقاق المدق». وهى فكرة تبدو مفتعلة إلى أكبر حد بالنسبة للبناء الروائى الذى يهدف إلى خلق عالم يوحى بالواقع وذلك حين يختار المؤلف شخصية واحدة من بين شخصيات عديدة تقوم بالفعل لتستقطب وحدها

اهتمام المؤلف وليركز كل الأضواء عليها، لا لسبب إلا لأنه أراد ذلك، بحيث تبدو هذه الشخصية وحدها في عالم الرواية وكأنها الشخصية الوحيدة التي تعيش وتتحرك وتفعل، وتقف باقى الشخصيات فى الظل بلا عمل ولا فعل ولا أعماق ولا تاريخ، يخرجها المؤلف من جعبته وقتها يريد ويعيدها إليها متى أراد أيضا ولا عمل لها ولا دور إلا دور التابع للشخصية التي أرادها المؤلف أن تكون شخصية رئيسية.

تتجاوز شخصيات «زقاق المدق» هذا الموقف المفتعل، فالمؤلف يوزع الإهتمام والفعل عليها جميعا وبصورة شبه متساوية، وهى تشترك جميعا فى الحركة والفعل وفى الحضور على امتداد الرواية، وينظم المؤلف حركتها جميعًا كقائد ماهر لأوركسترا يوزع الأدوار على العازفين حسب مقتضيات اللحن.

وليس الإهتمام المتوازن بالشخصيات وحضورها وفعلها هو الإيجابية الوحيدة التي تقدمها رواية «زقاق المدق» وبرغم أن المؤلف لم يتخلص تماما من كل سمات الأسلوب التقريرى فى تقديم شخصياته، فإن هذا الأسلوب قد تراجع كثيرا فى «زقاق المدق» ليتيح الفرصة للشخصيات كى تمارس بنفسها الفعل (حركة وحوارا) وحين تمارس شخصيات نجيب محفوظ الفعل حركة وحوارا تبدو على قدر كبير من الحيوية. أما حين يتدخل المؤلف نفسه لتقييم هذا الفعل أو وصفه أو التعليق عليه فإننا نعود إلى جو الرتابة والمباشرة من جديد. ومن الغريب أن أغلب الأوصاف التي يصف المؤلف بها أشخاصه يمكن استنتاجها جميعا وأكثر منها من خلال فعل الشخصيات وحركتها المباشرة. وكأن المؤلف يقدم صفات الشخصيات مرة بأسلوبه التقريرى ومرة ثانية من خلال الحركة والفعل. وقد تقوم الشخصية بنفس الفعل أو قريب منه أكثر من مرة، ومحس القارىء نتيجة لذلك أن المؤلف يعرض عليه صفات الشخصية أكثر من مرة وبأكثر من أسلوب. ويقوم معه بأكثر من سباحة إلى نفس المنظر، مما يدفعه إلى الإحساس بالتكرار والملل. ويتمنى فى أكثر من موقف أن يتخلص المؤلف من تقاريره وطريقة عرضه التقليدية ويلجأ إلى أسلوب آخر كالمونولوج الداخلى أو الإسترجاع أو غيرها من أساليب التعبير الحديثة.

ويضاعف شعورنا بتكرار أفعال الشخصيات وأقوالها ثوابت معينة - فى تصور المؤلف للشخصية الإنسانية بصورة عامة - من أهمها أن الشخصيات تكتسب صفاتها منذ مولدها وكأنها تكتسبها بما يسميه المؤلف بالفطرة. وهى ترث هذه الصفات عن

أبويها بصورة شبه آلية أو ميكانيكية جسديا ونفسيا، وتسيطر عليها صفة وحيدة تصلح تفسيرا وتبريراً لكل أعمالها. وضياح الأب بموته أو غيبته أو تعطله عن العمل يشرح الشخصية آليا للضياح. وإذا أدرك الباحث هذه الثوابت الآلية في تصور نجيب محفوظ للشخصية الإنسانية بصورة عامة، مضافا إلى ذلك مفاجآت القدر وضرباته الخفية، والقسمة الثنائية بين الجسد والروح، إذا أدرك الباحث هذه الثوابت أصبحت شخصيات نجيب أشبه بكتاب مفتوح من الصفحات الأولى من الرواية، بحيث يصبح الباحث غير معرض إطلاقا للإحساس بالدهشة أو الخشوبة في مواجهته لأفعال هذه الشخصيات وأقوالها. فشخصية حميدة مثلا وهي من أكثر شخصيات الرواية حيوية، توصف في الرواية بأنها عاهرة بالفطرة أو بالسليقة، وطبعي أن هذه الصفة تأكدت بالوراثة، فأما دلالة تتاجر في كل شيء وخاصة في العلاقة بين الرجال والنساء. تركتها رضية فضممتها إلى حضانتها دلالة أخرى كانت شريكة أمها، والأب غائب تماما فهي وليدة سفاح. وأرضعتها سيده من أشرس نساء الزقاق وأحدهن لسانا، وتبلغ من الجرأة أن تمسح الأرض بزوجها «المعلم كرشة» في قهوته. وطبعي أن تصبح الصفة المسيطرة على حميدة والتي تصلح دافعا ومبررا لسلوكها كله هي الرغبة الجنونية في العراك: «وأميز ما يميزها عينان سوداوان جميلتان، لها حور بديع فاتن، ولكنها إذا أطبقت شفيتها الرقيقتين وحدت بصرها تلبستها حالة من القوة والصرامة لا عهد للنساء بها وقد كان غضبها دائما مما لا يستهان به حتى في زقاق المدق نفسه. وأمها على ما اشتهرت به من القوة تتحاماها ما استطاعت. قالت لها يوما وهما يتسابان «لن يلم الله شعئك برجل، فأى الرجال يرضى بأن يضم إلى صدره جمة موقدة!». وكانت تقول في مرات أخرى أن جنونا لاشك فيه ينتاب ابنتها حين الغضب، وسمتها لذلك الخمسين باسم الرياح المعروفة. ومع ذلك كانت تحبها كثيرا وإن كانت في الحقيقة أمها بالتبني»^(٢١).

وحين يريد المؤلف تخليص قارئه من هذه الرتابة، يبالغ في تصوير هذه الصفة الوحيدة التي تتحكم في شخصيته حتى تصبح الشخصية أقرب إلى الكاريكاتير منها إلى

(٢٠) زقاق المدق، ص ١٧٧.

(٢١) الرواية، ص ٢٣.

الشخصية الإنسانية. وقد تعرضت شخصية زيتة صانع العاهات لقدر كبير من هذه المبالغة، فقد كان طفلا ابنا للطين والقذارة، وظل كذلك طيلة حياته. كان يعيش في خرابة متربة مليئة بالقاذورات، «وعلى الأرض - تحت الكوة مباشرة كان يوجد شيء مكوم لا يفترق عن أرض المكان قذارة ولونا ورائحة لولا أعضاء ولحم ودم تهبه الحق - على رغم كل شيء - في لقب إنسان! ذلك هو زيتة مستأجر هذه الخرابة من المعلمة حسنية الفرانة، وحسبه أن يرى مرة واحدة كى لا ينسى بعد ذلك أبدا لبساطته المتناهية فهو جسد نحيل أسود، وجلباب أسود، سواد فوقه سواد لولا فرجتان يلمع فيها بياض مخيف هما العينان. ولم يكن زيتة - على ذلك - زنجيا، بل إنه مصرى أسمر اللون في الأصل ولكن القذارة الملبدة بعرق العمر كونت على جنته طبقة سوداء. كذلك جلبابه لم يكن في البده أسود، ولكن السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة. وهو لا يكاد يمت بسبب للزقاق الذى يعيش فيه، فلا يزور ولا يزار، لا نفع فيه لأحد ولا نفع في أحد له، اللهم إلا الدكتور بوشى»^(٢٢) كان يصنع العاهات، ليست هذه العاهات الطبيعية المعروفة، ولكن عاهات صناعية من نوع جديد. وكان من أهم الأسباب التى دعت أهل الزقاق إلى تجنبه رائحته المنتنة، فلم يكن الماء يعرف سبيلا إلى وجهه وجسده. وقد آثر وحشة العزلة على الإستحمام وبادل الناس مقنا بمقت عن طيب خاطر، فكان يرقص طربا إذا قرع مسمعيه صوت على ميت ويقول وكأنه يخاطب الميت: «جاء دوزك لتذوق التراب الذى يؤذيك لونه ورائحته على جسدى!». وربما قطع وقت فراغه الطويل في تخيل صنوف التعذيب التى يتمناها للناس واجدا في ذلك لذة لا تعادلها لذة، يتصور جعدة الفرن هدفا لعشرات الفؤوس تضربه حتى تتركه كتلة مهشمة كلها ثقب، أو يتخيل سليم علوان وقد استلقى على الأرض ووابور الزلط يروح عليه ويحجى ودمه يجرى نحو الصناديق، أو يتمثل له السيد رضوان الحسينى تجره الأيدي من لحيته الصهباء نحو الفرن الملتهبة ثم يستخرجونه منها زكية من الفحم.. أو يرى المعلم كرشة مطروحا تحت عجلات الترام يمزق أوصاله ثم يلمون أشلاءه في مقطف قدر يبيعونه لهواة الكلاب.. وغير هذا كثير، بما يراه دون ما يستحق الناس»^(٢٣) ويتحول زيتة على هذه الصورة إلى كاريكاتير مشوه إلى

(٢٢) المرجع ص ٥٠ - ٥١.

(٢٣) المرجع نفسه ص ٥١ - ٥٢.

أقصى حد جسديا ونفسيا، وإن كان الكاريكاتير الذى يقدمه نجيب محفوظ لا يبعث على السخرية أو الإبتسام، ولكنه سوداوى إلى أقصى حد.

وكما صنع المؤلف من «زيطة» نموذجا مبالغا فيه للقدارة والسادية جسديا ونفسيا، صنع من عم كامل صورة لجثة حية، حياته أشبه بالموت، فهى نوم متصل ولا حديث له إلا عن الموت والقبر والكفن: «هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، وتندلى خلفه عجيزة كالقبة مركزها على الكرسي، ومحيطها في الهواء، ذويطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، ولا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ، محتقن الدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته فلا تكاد ترى في صفحته لاسمات ولا خطوط ولا أنف ولا عينين، وقمة ذلك كله رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرة. لا يزال يلهث ويشخر كأنه قطع شوطا عدوا، ولا ينتهى من بيع قطعة بسبوسة حتى يغلبه النعاس. قالوا له مرات ستموت بغتة، وسيقتلك الشحم الضاغط على قلبك، وراح يقول ذلك مع القائلين، ولكن ماذا يضير «الموت وحياته نوم متصل؟!»^(٢٤).

وحين تخلص نجيب محفوظ من نظراته الرومانسية إلى مصر الشعبية وسكانها، ظهر موقفه من البشر ومن التطور والطموح بصورة أكثر وضوحا، فهو يبدو وكأنه مشتمز من البشر جميعا، يعرض عيوبهم ومساوئهم وشرهم الكامن، وإن كان بالطبع أكثر اشتمزازا من الطموحين الذين يتطلعون ويطمحون. وكل البشر عنده مقهورون وإن اختلفت أسباب القهر، فكلهم صيد يتخبط في شبكة الصياد التى تزداد عليه إحكاما. وكل تغير فى وضع الشخصية تغير إلى أسوأ دائما. أليس غريبا - كما سبق وأشرنا - أن يتحول المعلم كرشة الذى اشترك فعليا فى ثورة ١٩١٩ والذى أحرق الشركة اليهودية للسجائر بميدان الحسين، وكان من أبطال المعارك التى دارت بين الثوار من ناحية وبين الأرمن واليهود من ناحية أخرى، وبذل فى انتخابات ١٩٢٤ جهدا مشكورا، وصمد ببطولة لمغريات انتخابات ١٩٢٥، أليس غريبا أن يتحول هذا الرجل إلى سمسار انتخابات، شاذ جنسيا، وتاجر مخدرات^(٢٥). وقد ادخر المؤلف

(٢٤) زقاق المدق، ص ٦.

(٢٥) الرواية ص ١٣٤ - ١٣٥.

لأغلب شخصيات الزقاق ضربة قاسية أعدها لكل شخصية منها بعناية بالغة ليدفع بها إلى الموت أو إلى الخراب، فحميدة تتحول إلى عاهرة، ويتحول عزاؤها في حب القواد إلى سراب، حتى لتغرى الحلو باغتيااله وأعد المؤلف للحلو هذه الميتة القاسية وهو المسالم طول حياته. وأسلم زيطة والدكتور بوشى للسجن، وأوشك أن يصل بسنية عفيفى للجنون بعد أن اكتشفت مصدر طقم الأسنان الذهبى الذى ركبها د. بوشى... الخ.

ولعل الفئة الوحيدة التى نجت من سكين المؤلف هى المتصوفة، الصوفية الشعبية كما يمتلها الشيخ درويش، والتى لا نستطيع اكتشاف هل يسخر منها المؤلف أو يرضى عنها. فقد فقد الشيخ درويش وظيفته لأنه دخل على كبير مسئول فى وزارته ليعلن أنه رسول الله إليه بكادر جديد، وكان العامة يقولون إن الوحي ينزل عليه باللغتين العربية والإنجليزية، ورغم ذلك يبدو الشيخ درويش فى مواقف أخرى فى الرواية وكأنه أحكم أهل الزقاق وأعقلهم والشخصية الثانية المثلة للصوفية الحققة هى شخصية السيد رضوان الحسينى.

ويكشف تصوير المؤلف لشخصية السيد رضوان الحسينى عن ظاهرة مطردة فى شخصيات نجيب محفوظ فى رواياته عموماً، وإذا كنا قد أشرنا كثيراً فى السابق إلى رفض المؤلف للمادة وتعلقه بالروح، ورفضه للحب الجسدى وميله إلى الحب الروحى فإنه مما يبدو غريباً أن يوفق المؤلف فى تصوير الجانب الذى يرفضه، ويعجز إلى حد كبير عن تصوير الجانب الذى يحبه، بحيث تبدو شخصياته المادية الطموحة أكثر حيوية بكثير من شخصياته الروحية الراضية. وليس ثمة تبرير لمثل هذا الموقف، إلا أن المؤلف لم يكن يرى فى الواقع إلا الجانب الذى يكرهه، أما الوجه الآخر للحياة فكان حلماً لا يمارسه ولا يفهمه وقد سبق أن عبر فى مقالاته عن التجربة الصوفية وخشيته فى نفس الوقت من المغامرة بحياة الإنسان كلها فى هذه التجربة. وسنجد فى زقاق المدق فرقاً كبيراً بين تصوير المؤلف لشخصية حميدة فى علاقتها بالقواد وما فى هذا التصوير من حيوية، وبين الحب الطاهر الذى يكرهه عباس الحلو لها وما فيه من مبالغة ورتابة وتدخّل من المؤلف لمحاولة شرحه وتفسيره تدخلاً لا يفيدنا كثيراً. يحدث عباس الحلو حميدة بجمل تكررت كثيراً، والمؤلف يتحدث عن الحب العذرى فيقول

(راجع حديث على طه على سبيل المثال): «ما أجملك ما أرقك، ما أعذبك. هذا هو الحب. إنه جميل يا حميدة. الدنيا من غيره لا تساوى ملييا... هذا هو الحب هو كل مالنا، فيه الكفاية وفوق الكفاية. هو في القرب السرور، وفي البعد العزاء، وفي الحياة حياة فوق الحياة»^(٣٦) ويصف المؤلف حب عباس الحلو بنفسه فيقول: «سكر قلبه برحيق نشوة ساحرة لم يكن له عهد بمثلها من قبل. كان محبا صادقا ملهتب العاطفة. وكان يشعر حيال نظرتها النافذة الجميلة بخضوع كلى، ولذة لا حد لها وحب لا يببىد. أجل! كان كأمثاله من الفتیان مولعا بالنساء.. عامة، ولكنه كان كالحمام يملق في السماء ويطوف بأطرافها ثم يقع في النهاية على برجه ملييا صغير صاحبه، فهى دون النساء جميعا أملة المنشود أجل لم يعد مخاطرته خائبة، وتفتحت له أكمام الأحلام عن زهر الآمال، فعاد منتشيا سرورا فرحا بحبه وبشبابه»^(٣٧) فرق بين وصف هذا الحب الذى يتجه فيه المؤلف إلى المبالغة والتعميم والخطابية، وبين وصفه البارع للمناورات التى تمت بين حميدة والقواد جسديا ونفسيا والتي تجعلنا نشعر برغم كل محاولات المؤلف أن القواد أذكى وأخف دما عشرات المرات، وأقدر على التعامل مع المرأة من عباس الحلو.

أما السيد رضوان الحسينى فالمؤلف رفعه إلى مرتبة ملائكية غاية في السمو، وأغلب حضوره في الرواية يمثل حضورا لإلقاء خطب وعظات يعلو مستواها كثيرا عن مدارك مستمعيه من سكان زقاق المدق وغيرهم، وتمتد خطبته الأخيرة، وهى أهم خطبه، وألقاها وهو ذاهب للحج، حوالى أربع صفحات في نهاية الرواية، وتسير كلها على هذا المتسوى: «معذرة يا سادة فإني أحب الحياة، بل أحب نفسى لا كذات تتعلق بي، ولكن كفلذة من قلب البشرية، ونبض من الحياة، وخلق للصانع الأجل، وتجربة للحكمة الإلهية، وأحب الناس جميعا حتى المجرمين الشائئين.. أليسوا يرمزون إلى عناء الحياة المعض في سبيل الكمال؟ أليسوا ظلمة تلقى عتمتها على بهاء الخير ضياء؟... الخ»^(٣٨).

(٣٦) المرجع، ص ٩٦.

(٣٧) زقاق المدق، ص ٤١.

(٣٨) راجع الخطبة كاملة بالرواية ص ٢٤٣-٢٤٧، ص ٢٤٧.

وطبيعي أن يتحكم في اختيار شخصيات زقاق المدق وحياتها وحركتها، بل ومصيرها أيضا، هاتان الثنائيتان الهامتان الروح والمادة، والطموح المعذب والقناعة الراضية. فشخصيات الزقاق، رجالا ونساء، تنقسم إلى فريقين فريق الراضين بالحياة في الزقاق القانعين بها، وفريق الساخطين على هذه الحياة الراضين المتطلعين للتخلص منها. والفريق الثاني المتطلع الطموح يطمح إلى الحياة المادية المرفهة في الخارج والحياة المادية في الخارج أصبحت مرتبطة بالحرب العالمية الثانية التي دفعت المرأة للعمل وركزت مصادر الكسب في الكسب غير المشروع، والمتمثل في السوق السوداء، وفي القوادين والعاشرات وبصورة عامة في العمل لخدمة الحلفاء أو استغلال الضائقة الاقتصادية وكان ضروريا لمن يطلب الحياة المادية المرفهة أن يخرج إلى هذه الحياة حيث تكون فالزقاق لا يهتم ولا يشغل نفسه بها.

وتنقسم الشخصيات التي تعيش في الزقاق إلى فريقين فريق يستمد حياته وعيشه من داخل الزقاق، وفريق يقيم في الزقاق، ولكن ظروف رزقه تدفعه إلى خارج الزقاق أحيانا التماسا لأسباب هذا الرزق. والشخصيات التي لم تتأثر حياتها وأنقذها المؤلف من كل المصائب التي انهالت على الزقاق، هي الشخصيات التي قنعت بحياتها واستمدت رزقها منه، وعلى رأسهم عم كامل بائع البسبوسة، والذي كانت حياته نوما متصلا، ولا يكسب أكثر من قوت يومه. وكل ما يؤرقه أن يجد كفنا لجثته فهو حي كميته، انزعج حينما رأى سرادق الانتخاب وظنه سرادق ميت لا يدري شيئا على الإطلاق عن عالم السياسة، ويرفض تعليق صورة المرشح للنيابة إبراهيم فرحات في دكانه لأنه يعتبرها شوما يقطع الرزق، لم يشترك في الانتخابات وليس له بطاقة انتخابية^(٢٩) لا يطمح لشيء، وليس له علاقات جنسية، فهو في مأمن من كل مغريات الحياة، ويشاركه في قناعته الشيخ درويش، الذي لجأ إلى الزقاق هربا من طموح مدمر. فلما لجأ إلى الزقاق طارحا وراءه كل دنياه، نظر إليه كولي وأتاه طعامه ولباسه من حيث لا يحتسب.

ويشاركهم في القناعة والرضا، ولكن على مستوى أرفع، السيد رضوان الحسيني

الذى كان بماله ولسانه وقلبه بلسا لجراح كل أهل الزقاق، ومرشدهم الكبير إلى بر الامان، ووصل إلى هذه المرتبة الرفيعة بعد أن خاض بحر العذاب، وأخذ الموت كل أبنائه، وتغلب بحب الله على محتته حتى أصبح عزاء لمن يأتي إليه للعزاء في موت أولاده. نفسه صافية وقلبه كبير لا عيب فيه على الإطلاق إلا بعض الجفاف في معاملة زوجته، والمؤلف لا يجد في ذلك عيبا فتلك سمة لعصره ورجال عصره جميعا، وهى سمة لا تشعر ولا تتأثر بها حتى الزوجة نفسها. وكان خروجه الوحيد من الزقاق هو الخروج المبرر من وجهة نظر المؤلف، فهو لم يخرج لدنيا، ولكنه خرج للأخرة حاجا، ليزداد نورا على نوره.

أما سيدات الزقاق فأغلبهن راضيات بالحياة في الزقاق قانعات به، همهن جميعا الزواج والأولاد. لا يشذ عن الموقف إلا حميدة المتمردة على الزقاق وأهله، وأمها بالتبني التى تنتقل إلى الخارج التماسا لرزقها ثم تعود للزقاق من جديد. وتتميز سيدات الزقاق بالقوة اللسانية والجسدية، فحسنية الفرانة دائبة الضرب لزوجها جعدة. وزوجة المعلم كرشة تصدى له وهو المعلم الكبير فى المقهى هو وغلame وأمام الجميع لتصب عليهم نعمتها جسديا ولسانيا. وسنية عفيفى تزوجت بماها رجلا يصغرها كثيرا. ولا تأتى المصائب للنساء إلا من الأزواج أو الحياة الخارجية، كمغادرة حسين كرشة لبيت أبيه. أو من الطاقم الذهبى الذى ركبته د. بوشى للست سنية عفيفى. ويستثنى من عالم النساء جميعا زوجة السيد رضوان الحسينى التى لا نسمع لها صوتا ولا نحس لها وجودا.

أما المجموعة الثانية من سكان الزقاق فهى المجموعة الراضية بحياة الزقاق والقناعة بعيشها فيه، ولكنها تخرج منه أحيانا التماسا لرزقها ثم تعود إليه. هذه المجموعة آمنة ومطمئنة، فإذا غادرتة سعيًا وطمعا فى الكسب المادى انقضت عليها الكوارث. وهى كوارث مصدرها العالم الخارجى دائما، فحين قنع زيطة بلاليم شحاذى الحسين وأرغفتهم عاش فى أمان، وحين تطلع هو والدكتور بوشى إلى أطقم أسنان الموقى الذهبية وإلى حرير أكفانهم غشيتها الغاشية، وانتهى بها المطاف إلى السجن. والمعلم كرشة يلتمس لذته الجنسية الشاذة من خارج الزقاق، مما صب عليه نقمة زوجته حتى جعلته سخرية بين رجال الزقاق، وأهم شخصية فى هذه المجموعة هى

شخصية عباس الحلو الذى كان أكثر سكان الزقاق شبابا ووسامة، ودكانه أفضل دكان فى الزقاق منظرا، يحمل قلبا طيبا مسالما رقيقا. قانع بحياته فى الزقاق ولكنه يتطلع إلى حميدة. ونتيجة لشخصية حميدة الطاغية وطموحها دفعته رغم أنه إلى مغادرة الزقاق سعيا وراء الكسب المادى. الذى يرضى طموحها. وقبل الخروج وهو كاره، ولم تجذبه مظاهر الحياة خارج الزقاق، بل حاول ادخار كل قرش تحقيقا حلمه المنتظر وكان قهر المؤلف له نتيجة لذلك كله، ثم التضحية به موقفا مجانيا لا مبرر له، على طريقة أن أحدا لا ينجو من قبضة الحياة كما يرى المؤلف. ومن لا يحمل أسباب قهره أو موته فى داخله أو فى طباعه يدبر له المؤلف موة قدرية أو مفاجأة قاسية أو اندفاع غير واعية، ومن لم يمت بالسيف مات بغيره. ولا يمكن ادعاء أن الإنجليز فى البار هم سبب موت الحلو، فلو كان فى البار مصريون وهاجم الحلو حميدة دون سابق إنذار أمامهم وهم سكارى لانتهى لنفس المصير بلا جدال. ويلحق بهذه المجموعة السيد سليم علوان التاجر الذى لا يزيد إدراكه ووعيه على وعى أهل الزقاق، وفهمه للسياسة كفهمهم، يعيش حياته أسير رغبتين: الجنس من ناحية، وجمع المال من ناحية أخرى. وقد سدد إليه المؤلف ضربة قاضية هى الذبحة الصدرية التى جعلته عاجزا عن ممارسة لذته معا.

أما المجموعة الطموحة المتمردة المتعلقة بالقاهرة الجديد، التى ترفض الحياة فى الزقاق، فمن الغريب أن يختارها المؤلف من الشخصيات التى تمثل أجمل ما فى الزقاق، وأهم هذه الشخصيات المتمردة حميدة من ناحية، وحسين كرشة من ناحية أخرى، وكانت حميدة أنثى الزقاق الرائعة التى تتطلع إليها كل الأنظار، وكان حسين كرشة زهرة شباب الزقاق وأفضلهم وليس غريبا أن يجعلها المؤلف أخوين بالرضاع.

ووجد حسين كرشة مجال الكسب المادى فى العمل فى المعسكرات البريطانية والاتجار فى المواد المسروقة منها، وتشبهه بالإنجليز فى شرب الخمر، وسمى نفسه «اللاج» وسماه رفاقه الجراج، وهجر الزقاق إلى شقة مضاءة بالكهرباء، وأنفق عن سعة على رفاقه وصاحب الفتيات وتزوج، وانتهت الحرب ليعود للزقاق بأسرته ذليلا مقهورا يستعطف والده الذى قرد عليه حتى يجد مأوى، حالما بمغادرة الزقاق من جديد.

أما حميدة فهى. مرشحة للضياع منذ البداية، فهى مجهولة الأب وهذا مبرر للضياع عند المؤلف، وثنية الأخلاق، فأما بالتبني تتاجر بكل شيء، وهى شرسة محبة للعراك

لا ينافسها في هذه الصفة إلا أمها، ولم تعدد على سيطرة أحد ولم تخضع لأحد فأنوثنها المتدققة في حاجة إلى سانس يجيد استخدام السوط، قادر على السيطرة عليها وحين وجدت فارسها استسلمت له ليتاجر بها بعلمها، ولكنها وصلت لأقصى درجات السقوط ثم الإحباط حين فشلت في الإحتفاظ بسانستها أكثر من أسبوعين، ولم يبق لها من علاقتها به إلا سوطه ولجامه، حتى أغرت عباس الحلو بقتله، وكان غريبا أن يقول المؤلف في نهاية الرواية إن الزقاق نسي كل هذا وعاد إلى طبيعته وذلك برغم أن شخصياته التي أغرقها المؤلف بالمصائب تكاد تتساوى مع نصف عدد سكانه أو تزيد.

ويظل المؤلف مصرا على لعبه بأسماء شخصياته. وإذا كانت هذه الشخصيات قريبة إلى نفسه اختارها أسماء متفقة مع صفاتها، فإذا كانت بعيدة عن نفسه وموضع سخريته أو انتقامه اختار لها أسماء تقف ضد صفاتها. وإذا صحت هذه المقدمة يصبح السيد رضوان الحسيني الشخصية الوحيدة التي تتمتع برضا المؤلف، وتقف بقية الشخصيات على النقيض منها. وإذا كان اسم السيد رضوان الحسيني اسما على مسمى، فإن اسم عم «كامل» ليس كذلك، إلا إذا قصد المؤلف التهكم، والسيد سليم علوان وصل إلى أقصى درجات المرض. وحسين كرشة لا يسلك سلوكا حسنا على الإطلاق، و«حميدة» أسوأ الناس سمعة وخلقا... إلخ.

٤

سيطرت «البلاغة الشكلية» التي ترى للغة جمالا في ذاتها على أسلوب المؤلف في الروايات التي استمدت موضوعها من التاريخ الفرعوني، وسيطرت لغة التقارير الجافة على رواية القاهرة الجديدة، وعلى معظم رواية خان الخليلي، وحاولت السراب جاهدة أن تتخلص من التقارير الطويلة، وتمثل رواية زقاق المدق ساحة صراع حقيقية بين لغة التقارير التقليدية، وبين لغة التصوير^(٣٠) بين أسلوب جاف معمم، يصدر أحكاما عامة يفرضها المؤلف، لا تنبع من الفعل، ومفروضة عليه، لا زمان لها ولا مكان، وبين أسلوب يصور الفعل ويخصه ويحدد زمنه ومكانه ويتركه لينساب حرا

(٣٠) لا يلجأ المؤلف إلى البلاغة الشكلية إلا إذا تحدث عن الحب العنري، أو عن السيد رضوان الحسيني وخطبه.

متخلصا من قبضة المؤلف، معروضا في حيادية أمام القارئ وكأنه شريط سينمائي يتحرك في الحاضر أمام عيوننا. ويبدو أسلوب المؤلف في الرواية وكأنه ساحة صراع ممتدة بين لغة المؤلف التقليدية ولغة السينما حتى أن المؤلف يعرض لنا الفعل مكررا بالأسلوبين: أسلوبه التقليدي القديم، والأسلوب الجديد الذى يحاول أن يتخلق، وأن يحتل مكان الأسلوب القديم، وكأن المؤلف في زقاق المدق يجمع معا وفي نفس الوقت، وكما سبق أن قدمنا، بين قصة فيلم وبين سيناريو هذا الفيلم.

ويمتد الصراع بين الأسلوبين في كافة المظاهر الفنية في الرواية، ابتداء من حكاية الفعل إلى السرد والحوار. وقد سبق أن لا حظنا أن رواية زقاق المدق تقدم قصة واحدة هي قصة الزقاق، وتدور حول محور واحد، ولا تتضمن شخصية بطل يركز عليه المؤلف كل اهتمامه، ولذلك تميزت حركة الأحداث بأنها حركة متوازنة مناسبة، تتحرك في لحظة الحضور، وتصور الفعل ولا تقرره، ولكن المؤلف لا يستمر على هذه الصورة، فهو لا يلبث أن يوقف حركة الحدث ويشله ليقدّم تقريرا يصف فيه الفعل مرة ثانية ويعلق عليه.

ولا شك أن شخصيات زقاق المدق تتمتع بقدر كبير من الحيوية. في الفعل، حركة وقولا، وتكشف عن نفسها بصورة غير مباشرة من خلال الفعل، ولكن المؤلف يعود ليكرر علينا في تقاريره وبصورة مباشرة ما سبق أن كشفت عنه الشخصيات بصورة غير مباشرة. ونحن لذلك نواجه في سرد رواية زقاق المدق بأسلوبين يختلطان ويتبادلان الدور باستمرار. أسلوب يصور الفعل من موقع الحضور، وفي جمل قصيرة، ترفض مظاهر الفصل والوصل والتأكيد وغيره من أساليب الربط التقليدية بين الجمل، ولا يستمر هذا الأسلوب طويلا ولكنه يترك مكانه لأسلوب آخر يتحرك من موقع الماضى في لغة معقدة، وتسيطر عليه إلى حد كبير طبيعة الجملة التقليدية. وكثير من الحوار في الرواية يتمتع بقدر كبير من الحيوية، والمرونة، ويلائم المستوى العقلي والنفسى للشخصيات، ولكننا نلاحظ في الحوار والسرد معا أن المؤلف ينفر من الأساليب الحديثة كأسلوب المونولوج الداخلى والاسترجاع، ونادرا ما يلجأ إليها، فإذا لجأ إليها فإنه يستخدم منها صيغا غير مباشرة وفيها ينبه القارئ إلى هذه الصيغ، بدلا من ترك القارئ مباشرة في مواجهتها.

وتصور الفقرة الخامسة^(٣١)، وهي موضوع الدراسة التطبيقية، صورة واضحة من صور الصراع بين الأسلوب التقريرى المباشر والأسلوب التصويرى غير المباشر. وتبدأ الفقرة على هذه الصورة: «العصر.. عاد الزقاق رويدا إلى عالم الظلال. والتفت حميدة في ملاءتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم في طريقها إلى الخارج، وقطعت الزقاق في عناية بمشيتها وهيئتها لأنها تعلم أن أعينا أربعا تتبعها متفحصة ثاقبة، عيني السيد سليم علوان صاحب الوكالة وعيني عباس الحلو الحلاق. ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها. فستان من الدمور، وملاءة قديمة باهتة، وشبشب رق نعلاه، بيد أنها تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها الرشيقي، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز زديبها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقها المدججتين ثم تتحسر في أعلاها عن مفارق شعرها الأسود ووجهها البرنزى الفاتن القسمات، وكانت تتعمد ألا تلوى على شئ فتتحد من الصناديق إلى الغورية ثم إلى السكة الجديدة فالموسكى».

التحليل الدقيق لهذه الفقرة يكشف عن كثير من خصائص الصياغة الأسلوبية لرواية زقاق المدق. وأول ما يمكن ملاحظته أن المؤلف حدد زمن الفعل بأسلوب مباشر، فكتب كلمة «العصر» في البداية، وخصص لها سطرا مستقلا. ومن الغريب أن زمن الفعل محدد بعد ذلك مباشرة بأسلوب فنى غير مباشر في قول المؤلف «عاد الزقاق رويدا إلى عالم الظلال». ويتحول المؤلف لوصف حركة حميدة وهي تلتف في ملاءتها ساعية في طريقها واصفا امتلاءها بالشعور بنفسها في حركتها ومشيتها بدقة ولكنه لا يلبث أن ينبهنا إلى وجوده مت دخلا ليخبرنا أن حركة حميدة التي قد تكون غير واعية، هي في الواقع حركة واعية ومقصودة، مبررا فعل حميدة بأسلوب تقليدى كلاسيكى في قوله، «لأنها تعلم أن أعينا أربعا تتبعها». ثم يتدخل مرة ثانية بجملته أكثر كلاسيكية ليصف ثيابها وصفا أخلاقيا في قوله: «لم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها»، ثم يتدخل مرة ثالثة بأسلوب أكثر كلاسيكية ليبين لنا مهارتها في ارتداء ملابسها بقوله: «بيد أنها تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها» ويتدخل مرة رابعة بصورة تجعل الأمور تختلط علينا بقوله: «كانت تتعمد ألا تلوى على شئ». أن يسير الإنسان بغير هدف فهذا أمر مقبول، أما أن يتعمد أن يسير بغير هدف فأمر يبعث على

(٣١) تتجد الفقرة من ص ٣٦ من الرواية ال ص ٤٦

الدهشة، وإذا تعدد أن يسير بغير هدف، ثم اتضح أنه يسير كل مرة حسب خطة مرسومة منحدرًا من الصناديق إلى الغورية ثم إلى السكة الجديدة فالموسكى فهذا أمر يبعث على الحيرة حقا.

ومن الغريب حقا أن المؤلف لم يكن في حاجة إلى تبيينها لوجوده، وكان يستطيع وصف حركة حميدة بحيادية وحيوية وتدفق وفي جمل قصيرة، بدلا من جملة الكلاسيكية التي يحرص أحيانا على ترابطها بشكل منطقي وعلى دفع كلمات لا تخلو من غرابة بين جملها.

وبينا نتابع حميدة في حركتها يوقف المؤلف الفعل تماما ليقدم لنا تقريرا عن شخصية حميدة، معما الحكم عليها في ماضيها وحاضرها ضاربا الأمثلة على طبيعة شخصيتها من علاقتها بجيرانها، مختصرا في ذلك كثيرا من الأفعال والأقوال، متجاوزا للزمان والمكان، منتقيا لألفاظ تقريره بشكل لا يخلو من افتعال، ويبدأ التقرير على هذه الصورة: «هي فتاة مقطوعة النسب، معدمة اليد، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والإطمئنان ربما كان لحسنها الملحوظ الفضل في بث هذه الروح القوية في أطواياها، ولكن حسنها لم يكن صاحب الفضل وحده، كانت بطبيعتها قوية، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها» وهكذا يختفى الفعل تماما ويتوقف وتفقد اللحظة خصوصيتها، ويطلق المؤلف على شخصية حميدة أحكاما عامة لا تخلو من المبالغة الشديدة التي تصل إلى حد وصفه لحميدة بأنها لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها. وهو لا يكفي بوصف حميدة ولكنه يحاكمها ويحاكم علاقتها بالآخرين فينتهي من الجزء الأول من تقريره بقوله: «وربما كان أغرب ما رميت به أنها تبغض الأطفال، وأنها بالتالي امرأة متوحشة محرومة من نعمة الأنوثة، وهذا ما جعل امرأة المعلم كرشة القهوجى - أمها بالرضاعة - تتمنى على الله أن تراها أما ترضع الأطفال في كنف زوج جبار يبيتها بالضرب، ويصبحها بالضرب. وبعد انتهاء هذا الجزء من التقرير يعود المؤلف إلى الفعل وإلى حركة حميدة، ولكن هذه العودة لا تستغرق إلا سطرا واحدا ونصف، يبدأ بعدها الجزء الثاني من تقريره: «مضت في سبيلها مستمتعة بنزهتها اليومية، مرددة الطرف في معارض المتاجر المتعاقبة. كانت تهوى مشاهدة المعروضات النفيسة من الثياب والآنية فتثير في نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاما ساحرة،

ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحري للدنيا..
إلخ».

ومن أغرب ما يطرحه هذا الجزء من التقرير أن المؤلف يعرض فيه لمونولوج داخلي غير مباشر ومختصر ويضربه كمثال، ويضعه كاحتمال قد يقع ولا يقع يقول فيه: «وعسى أن نتساءل: أيمن ياترى أن تبلغ يوما ماتمنى؟!.. لم تكن الحقائق لتغيب عنها». وينتهي هذا الجزء من التقرير حين ترى حميدة صويحباتها من عاملات المشغل قادمات فتهرع إليهن، وتسلم عليهن، ليأخذن في تافه الأحاديث كما يقول المؤلف، ولا يكاد الفعل يبدأ حتى يوقفه المؤلف من جديد ليقدم تقريرا عن عاملات المشغل، يخبرنا فيه بأنهن فتيات صغيرات فقيرات، خرجن عن التقاليد الموروثة، واشتغلن بالمحال العامة مقتديات باليهوديات، فأدركهن تبدل في رده قليل من الزمن، «شبعن بعد جوع، وكسين بعد عرى، وامتلأن بعد هزال» وقلدن اليهوديات في تأبط الأذرع والرطانة بكلمات «في الشوارع الغرامية (?)».

ويحدد المؤلف طبيعة علاقة حميدة المزدوجة بهن، فهي تحقد عليهن وتبتسم لهن، تحسدهن وتستعلي عليهن في نفس الوقت، ويقدم المؤلف في هذا التقرير حوارا يضربه كمثال بين حميدة وأماها يدوز في زمان ما ، غير محدد:

«ولذلك قالت لأماها «يوما» وهي تتهد:

- حياة اليهوديات هي الحياة حقا!!

فانزعجت أماها وقالت:

- إنك من نبع أبالسة ودمى برئ منك..

فقالته الفتاة إمعانا في إغاظتها:

- ألا يجوز أن أكون من صلب باشوات ولو على سبيل الحرام؟!..

فهزت المرأة رأسها وقالت ساخرة:

- رحم الله أباك بائع الدوم بمرجوش».

وبعد انتهاء تقرير المؤلف يبدأ الفعل من جديد، والمؤلف يتركه هذه المرة ينساب في حرية حركة وحوارا وتبدأ جملة في القصر وتخلو من الطابع التقليدي، وتتمثل مرونة

الحركة وانسيابها في الموقف الذي يصور فيه المؤلف اللقاء بين عباس الحلو وحميدة بعد أن تركت حميدة عاملات المشغل. والموقف يصور مناورة بارعة بين حميدة بخبثها ومهارتها وبين الحلو بطيبته وسذاجته: «ولم تخطئ ظنونها فيما كادت تودع آخر الفتيات وتدور على عقبيها حتى انحدر نحوها من الطوار في خطوات مضطربة، ووجهه ينطق بالإفعال، وقاربها حتى حاذها، ثم قال بصوت متهدج:

- مساء الخير يا حميدة..

فالتفت نحوه كالمنزعجة، وكأنها بوغتت بظهوره مباغتة، ثم قطبت، وأوسعت خطاها دون أن تنبس بكلمة فتورد وجهه، ولكنه عاد يقول بصوت ينم عن العتاب:

- مساء الخير يا حميدة..

وخافت إن هي لازمت الصمت مع هذا الخطو الخثيث أن ينتهيا إلى الميدان المأهول قبل أن يقول ما يريد. وكانت راغبة في سماعه. فقالت في لهجة تنطق بالإستياء:

- ياللعار: جار وتفعل مثل الغريب!..

فقال عباس بلهفة:

- بل جار حقا ولا أفعل كالغريب. أحرام على الجار أن يتكلم!..

فقالت عابسة:

- الجار يحمى جارتته، لا أن يهاجمها.

فقال الشاب بصدق حار:

- أنا جار وأعلم واجبات الجار. ولم يخطر ببالي قط أن أهاجمك - لا سمح الله

- بيد أني أريد أن أحدثك، ولا عيب أن يحدث الجار جارتته..

- كيف تقول هذا؟! أليس من العيب أن تتعرض لى فى الطريق، وتعرضنى

للفضيحة؟!..

فهاهه قولها. وقال بأسف:

- الفضيحة؟ معاذ الله يا حميدة، صدرى طاهر، ولا يكن لك إلا الطهر وحياة

الحسين.. إلخ».

على هذه الصورة تمضى حركة الفعل مرنة متدفقة من موقع الحضور، حتى قرب

نهاية الفقرة، لا يشوبها إلا شوائب عارضة منحدره من الأسلوب التقليدي للمؤلف، وقرب نهاية الفقرة يعود المؤلف إلى أسلوب التقرير مرة أخرى، ليتحدث عن حب الشباب الطاهر العذرى عموماً بصيغ غامضة ومكررة في الكثير من رواياته.

وهكذا تبدو الفقرة موضوع دراستنا التطبيقية وكأنها ساحة صراع بين الأسلوب التقريرى الجاف المباشر، وبين الأسلوب التصويرى الفنى غير المباشر. ويشعر الباحث بالأسى لما يلمسه من قدرة المؤلف وتوفيقه وهو يستخدم الأسلوب الفنى. وكل عزائنا أن المؤلف حسم الصراع - في روايات قادمة كاللص والكلاب - لينتصر الأسلوب الروائى الفنى إلى حد كبير.

الفصل الثاني

بداية ونهاية والقاهرات الثلاث

١

في رواية زقاق المدقّ إقترَب الزمن الروائي للرواية من زمن كتابتها حتى أوشكا على التماس^(١). وكان طبيعياً أن يبحث نجيب محفوظ عن فترة زمنية في تاريخ القاهرة الحديث لم يتم بتغطيتها في رواياته السابقة. وعثر المؤلف على ضالته في الفترة التي تمتد من الزمن الروائي لرواية القاهرة الجديدة إلى الزمن الروائي لرواية خان الخليلي. وإذا كانت رواية القاهرة الجديدة تصور عام ١٩٣٤ ورواية خان الخليلي تصور الفترة الممتدة من أواخر سنة ١٩٤١ إلى أواخر سنة ١٩٤٢ فان رواية بداية ونهاية تكاد تغطي زمنياً معظم الفترة التي لم يصورها المؤلف فيما بين رواية القاهرة الجديدة وخان الخليلي^(٢).

وتتفق رواية بداية ونهاية مع رواية القاهرة الجديدة في أن كلتا الروايتين تكشف عن عمق ووضوح في رؤية المؤلف بالقياس إلى رواياته السابقة. وأهم مظهر من مظاهر عمق الرؤية في رواية بداية ونهاية أن المؤلف أوشك على التنازل بصورة كبيرة عن مفهومه في تثبيت الطبقة وعزلها عن الطبقات الأخرى، ووصفها بصفات مطلقة ومثالية، وهو المفهوم الذي كشفت عنه رواية القاهرة الجديدة ورواية خان الخليلي وقد نجح نجيب محفوظ في رواية زقاق المدق في الكشف عن العلاقة بين القاهرة الشعبية والقاهرة الجديدة من خلال رصد حركة الزقاق الذي غزت معاقله مظاهر القاهرة الجديدة وقيمها، وفي حركة جدلية داخل الزقاق نفسه وفي رواية بداية ونهاية سار خطوة أبعد، حاول فيها الكشف عن طبقات القاهرة الثلاث، ومن خلال تصويره لأسرة واحدة من البورجوازية الصغيرة.

(١) يمتد الزمن الروائي لزقاق المدق إلى أواخر عام ١٩٤٥، ونشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٤٧.

(٢) تصور رواية بداية ونهاية الفترة الزمنية الممتدة من نوفمبر سنة ١٩٣٥ إلى أواخر سنة ١٩٣٩، ونشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٤٩.

وقد انحدر حسن الإبن الأكبر للأسرة إلى القاهرة الشعبية، وتطلع حسنين الإبن الأصغر إلى القاهرة الأرستقراطية، وعاش حسين الإبن الأوسط في الوسط المحمود، راضيا بما كتب على البورجوازية الصغيرة من حياة. ويحاول المؤلف من خلال تركيزه على حياة هذه الأسرة ومأساتها الكشف عن طبيعة البورجوازية الصغيرة، وطبيعة العلاقة بينها وبين الطبقة الكادحة، والطبقة الأرستقراطية. وقد ساعد المؤلف على النجاح في تحقيق أهدافه أن البورجوازية الصغيرة هي مصدر الطموح والقلق والتمزق والتطلع في رؤيته، وهي لذلك كله مصدر المأساة أيضا.

ويدعم هذا التصور ما سبق أن أشرنا إليه من أن نجيب محفوظ لا يكتب عن البورجوازية الصغيرة وحدها ولكنه يكتب عن طبقات القاهرة الثلاث، وإذا بدا أن البورجوازية الصغيرة أكثر ظهورا في روايات المؤلف فلا يرجع ذلك إلا لكونها مصدر القلق والطموح والتمزق في رواياته.

وكما تكشف رواية بداية ونهاية عن مزيد من العمق في رؤية المؤلف، فهي تكشف عن مزيد من الوضوح أيضا. ومن أهم مظاهر الوضوح الذي تكشف عنه الرواية نظرة المؤلف البالغة التشاؤم والسوداوية إلى الإنسان ومستقبله أيضا فهو يرى الإنسان منذورا للمأساة التي تمثل قدره ومصيره ونهايته، والحياة الإنسانية في تطورها تتقدم نحو الكارثة. وذلك لأن الإنسان لا يتقدم في طريق الخلاص ولكنه يتقدم في الاتجاه المضاد ويعن ايقالا في قلب الليل. وسر تحبظته ومأساته يرجع إلى تشبته الذي يزداد اشتعالا بلذات جسده، وبعده الدائم والمستمر عن خلاص روحه، أو عن معرفة الطريق إلى هذا الخلاص. وكلما أحب الإنسان الحياة وزينتها حلت عليه اللعنة. وليس غريبا بعد ذلك أن يكون حسنين في وسامته وحيويته التي صورها المؤلف أكثر شخصيات رواية بداية ونهاية أحمية بالحياة، ومع ذلك فهو الوحيد الذي ينتهي إلى الهاوية بإرادته بل ويجر معه إليها أخته أيضا.

ولا يبدو مطروحا أمام الإنسان في عالم «بداية ونهاية» إلا أحد خيارين: إما الإيمان بالله والتسليم لقضائه والرضا بالواقع، وإما الانتحار. إما أن تستسلم وترضى أو تنتحر. وستحاول إذا كنت شابا أو جاهلا أو متفجرا بالحيوية أن تتأطع الصخر، وتجرب المستحيل وأنت لا تدري أنك تسير في طريق مسدود لن يؤدي بك إلا إلى

الهاوية. وإذا أمهلك القدر ومنحك فرصة تظن فيها أنك قد تصل إلى هدفك، أو أن حبل النجاة قريب منك فيجب أن تتذكر لعب القط بالفأر قبل التهامه، وتذكر أن الصاعقة ستنقض عليك حتى لو بدت السماء صافية والريح ساكنة. الدنيا أشغال شاقة ثم إعدام وكلما اشتد تعلقك بالحياة الدنيا وزينتها ولذاتها، خاصة اللذة الجنسية كان عذابك أقسى وجحيمك أشد لهيبا.

ولا يقتصر عقاب المؤلف على الشخصيات التي تقبل على الحياة وزينتها في رواية بداية ونهاية، ولكن سيف عقابه يمتد ليمزق جميع أفراد الأسرة. وإذا كان قد أغلق جميع الطرق على حسن الابن الأكبر فلم يبق أمامه إلا طريقين أحدهما يؤدي إلى السجن والآخر إلى الموت، فذلك مبرر في حدود رؤية المؤلف بأنه كان كحميدة «وثنيا» بالفطرة يعيش في الدنيا «على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس»^(٣). وعاقب المؤلف نفيسة لأنها كانت بلا مال ولا جمال ولا أب ينقصها كل شيء إلا غريزة جنسية في غاية الكمال والقوة، يزيدا الحرمان اشتعالا. وساقها غريزتها الجنسية إلى الهاوية. وعاقب المؤلف حسنين على طموحه وتطلعه. وأعد للأب على عادته ضربة قدرية أطاحت به، والقدر لا يسأل عما يفعل ولا ينبغي الاعتراض عليه: «فقال حسنين بسخط: إن من يستسلم للاتقاد يشجعها على التمادى في طغيانها...»

فابتسم الآخر ابتسامة ساخرة وقال في شبه دعاية هلم نثر عليها. دعنا نهتف لتسقط الأقدار كما هتفنا ليستقط هور؟!

- هيهات أن تفيدنا الأخرى

وقطب حسنين في كدر وتساءل: من لنا الآن؟

فابتسم حسين ابتسامة عريضة فرطحت أنفه الذي بدا في تلك اللحظة شبيها بانف أمه الغليظ، وقال باقتضاب: الله.

وزاد الجواب من حنقه!... إنه لا يشك في هذا ولكنه لا يقنع به.. الله للجميع حقا ولكن كم في الدنيا من جائع ومصاب! لم يتنكر يوما لعقيدته ولكنه يتلهف في خوفه

(٣) بداية ونهاية، الكتاب الذهبي، مارس ١٩٥٦، ص ٩٧

على سبيل محسوس للطمأنينة. وتوهم أن أخاه يجرجه ليتخلص منه فتشبت بعناده وقال: لقد شاء أن يأخذ والدنا ويتركنا بلا معين...

فقال حسين مبتسما هذا حق ولكنى لم أنتزع الله من قلبى.. والحق أننا نغالى فى تحميل الله مسؤولية مضايقنا الكثيرة. ألا ترى أن الله إذا كان مسؤولا عن موت والدنا فليس مسؤولا بحال عن قلة المعاش الذى تركه»^(٤).

ويمتد سيف نقمة المؤلف لا إلى أفراد الأسرة الذين تدينهم رؤيته فقط، ولكنه يمتد أيضا إلى البقية الباقية من شخصيات الأسرة، وإذا كان المؤلف يظن أنه أنقذ الأم وحسين من المذبحة التى قضت على الأسرة وحفظ عليهما حياتهما، فليس ذلك صحيحا إلا فى الظاهر فقط. وأى حياة أبقاها المؤلف لهذه الأم التى استنزفت دمها وأعصابها لتسير بأسرتها إلى بر السلامة. وكل ما بقى لها فى النهاية هو هذا الحطام المدمر المشوه. وكيف ينتفع حسين القانع الراضى بحياته، وبعد أن ضحى بمستقبله لأسرته، ليجنى جزاء تضحيته الدمار والموت. ولعل أهم ما يؤكد سوداوية المؤلف وتشاؤمه الأسود، زعمه بأن حكاية الأسرة التى تصورناها بداية ونهاية مستمدة من الواقع، وأن خاتمة الحكاية الواقعية كانت سعيدة: «إن خاتمة الأسرة المصرية التى تناولتها قصة بداية ونهاية، وهى أسرة حقيقية عرفت أفرادها جميعا، كانت فى الواقع خاتمة سعيدة ولكنى فضلت أن أعرض قصتها منتهية هكذا بمأساة حتى أستطيع أن أشحن عواطف القراء بانفعالات كالتى دفعتنى إلى كتابتها»^(٥).

مثل هذه الرؤية السوداوية للإنسان ومصيره لا تقوم حتى بوظيفة التطهير التى اختارها أرسطو وظيفه للفن، لأنك تخرج من قراءة بداية ونهاية وقد تضاعفت همومك ويأسك، بل تخرج مختنقا مكدودا عاجزا أمام هذا اليأس الفولاذى الأسود الذى يحاصر البشر جميعا ويطوقهم. ولن تدفعك الرواية إلى التعاطف مع أحد، أو الإحتجاج على أحد، فليس هناك ظالم ومظلوم وجزار وضحية. بل نتحول جميعا ومعنا أبطال الرواية إلى جزارين وضحايا، قتلة ومقتولين. وتنوع أدوات قهر الإنسان فى روايات

(٤) بداية ونهاية ص ٢٦-٢٧.

(٥) نقلا عن كتاب الواقعية فى الرواية العربية، ص ٥٤٢.

نجيب محفوظ فهي مرة القدر ومرة الطبيعة الإنسانية. وقد تتمثل أداة القهر في طبيعة التربية أو العلاقات الاجتماعية، أو السلطة السياسية... إلخ.

وتتميز رواية بداية ونهاية بتعامل المؤلف مع ثلاث قوى من القوى التي تقهر الإنسان بدلا من الاقتصار على قوة واحدة أو قوتين مما أكسب رؤية المؤلف قدرا لا بأس به من العمق. والقوى الثلاث التي تقهر الإنسان في رواية بداية ونهاية حسب ترتيبها في الأهمية هي القدر ثم الطبيعة البشرية ثم المجتمع وعلاقاته، وترتيب عوامل القهر حسب أهميتها على هذه الصورة يكسب رؤية المؤلف في بداية ونهاية مزيدا من الوضوح الذي تتميز به رؤيته في الرواية.

ويمثل القدر العامل الرئيسي المؤثر في مأساة الأسرة التي تصور حياتها الرواية، فلولا الضربة القدرية المتمثلة بموت الأب في بداية الرواية، لما وقعت المأساة التي انتهت إليها الرواية. وموت الأب أدى إلى ضياع المصدر الرئيسي لدخل الأسرة ولم يبق للأسرة إلا معاش ضئيل قدره خمسة جنيهاً. ولو عاش الأب ولم يمت في الخمسين من عمره بسكتة قلبية لعاشت الأسرة حياة مادية لا بأس بها فلم يكن مرتب الأب ضئيلاً بالقياس إلى مستوى المعيشة في هذه الفترة وفي الوقت الذي مات فيه بلغ مرتبه سبعة عشر جنيهاً، وهو يمثل دخلاً يوازي على أقل تقدير ما يزيد على مائتي جنيه بمقاييس عصرنا. وحتى المعاش الذي تركه الأب وهو خمسة جنيهاً لا يمثل كارثة بمقاييس ١٩٣٥. خاصة والمؤلف يشير في الرواية إلى أن دخلاً قدره ثمانية وعشرون جنيهاً كان «يعد ثروة في عام ١٩٣٣»^(٦).

ولا يمثل فقد الأب بالنسبة للأسرة في رواية بداية ونهاية إلا فقداً لمصدر الدخل المادي وحده، وفقداً لكلمات عزاء كان يقدمها لنفيسة ابنته. وكان أثره في حياته على الأبناء أثراً سلبياً، أما الأثر الإيجابي فكان للام في حياته وبعد موته: «كانت دائماً قوية، وكانت محور البيت الأول، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب، على حين كان المرحوم أدنى إلى حنان الأمهات وضعفهن. والأبناء أنفسهم مثال حي على هذا التباين بين الأب والأم، فكان حسن شاهداً تعيساً على رخاوة الأب وتدليله، وكان

حسين وحسنين شاهدين على حزم الأم وحسن تربيتهما. أجل كانت أرملة قوية»^(٧).

ويمثل طابع الشخصية العامل الثاني المؤثر على الفعل في رواية بداية ونهاية، ويقع من حيث الأهمية في مرتبة تالية لمرتبة القدر، وطابع الشخصية يمثل عند نجيب محفوظ ما يشبه قدرا ثانيا يسميه المؤلف بالفطرة أو الغريزة. وأهم العوامل التي تؤثر على هذا الطابع الوراثة التي تنتقل إلى الأبناء من الآباء. والمؤلف يتسع في مفهوم الوراثة التي تمتد في تصويره لتمثل كل الصفات المعنوية والجسدية، وهذه الصفات تنتقل من الآباء إلى الأبناء في رواية بداية ونهاية بصورة آلية وميكانيكية، ويوزع المؤلف الصفات المتوارثة من الأب والأم على الأبناء بصورة توهمهم للمصير الذي أعده لهم ويؤثر على طابع الشخصية بعد الوراثة أسلوب التربية، وهذا الأسلوب يرجع في أصله أيضا إلى شخصية الأب والأم. ويمثل طابع الشخصية بالنسبة لنجيب محفوظ قدرا من نوع جديد يسلطه على الشخصية وقيدا حديديا لافكاك منه ولا خلاص على طول الرواية، ولا دور هنا للإرادة البشرية ولا خلاص للشخصية من سجن الغريزة أو الفطرة. وتحتفظ الشخصية نتيجة لذلك بصورة ثابتة لا تتغير على طول الرواية، وإذا كان المؤلف قد تجاوز في بداية ونهاية مفهوم تثبيت الطبقة، فإنه لم ينجح بنفس القدر في تجاوز مفهوم ثبات الشخصية.

وإذا كان القدر يمثل العامل المؤثر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية، وتمثل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذي يلي دور القدر في الأهمية، فإنه لا يبقى للموثر الثالث وهو العامل الإجتماعي إلا دور هامشي وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين. وقد سبق أن أشرنا إلى أن راتب الأب كان راتبها معقولا بالقياس إلى مستوى المعيشة في هذه الفترة، وكانت الأسرة في حياته تعيش حياة مادية مريحة - كما يصورها المؤلف في الرواية - وذلك رغم إشارته المباشرة أحيانا إلى فقرها. ولولا القدر لظلت الأسرة تعيش حياة مقبولة ومريحة ولوصلت إلى بر الأمان، وتسقط عن المجتمع نتيجة لذلك مسؤولية الفقر الذي واجهته الأسرة، لتقع على عاتق القدر، كما أن المجتمع ليس مسؤولا أيضا مسؤولية كاملة عن ضالة معاش الأب لأنه مات في سن مبكرة. ومع ذلك فكم من الأسر في عام ١٩٣٥، استطاعت أن تعيش بمبلغ خمسة

جنيهاً في الشهر وتصل إلى بر الأمان، وقد حال بين الأسرة وبين الخلاص من أزمته ما يسميه المؤلف بفطرة أفرادها و«غريزتهم». ولا أحد يستطيع أن يحمل المجتمع مسؤولية حسن الابن الأكبر الذي أراد له المؤلف أن يكون وثيقاً بالفطرة، وأن يدلّه أبوه.

كما أن المجتمع برىء من مأساة نفيسة التي أراد لها المؤلف أن تعيش بلا مال ولا جمال ولا أب، وحرمتها من كل شيء إلا من غريزة جنسية بالفطرة والاكتمال زادها الحرمان واليأس اشتعالاً، ولا يستطيع أى مجتمع في الدنيا أن يمنح حسنين ما أرادته لنفسه وأراده المؤلف من تطلع بالغ العنف، إلا إذا افترضنا أن المجتمع مسؤول عن جعل كل أفراد سادة في مجالى الثراء والجنس. ويصبح المجتمع مداناً إذا لم يمنح كل فرد فيه زوجة أسطورية الجمال بالفطرة الثرية وفيللاً وعربة وقبراً فاخراً.

وتبقى مأساة الأسرة في بداية ونهاية نتيجة لذلك كله مأساة فردية وخاصة أكثر منها مأساة عامة أو مأساة طبقة ويتحمل القدر قبل أى عامل آخر مسؤولية المأساة التي انتهت إليها هذه الأسرة.

٢

تخلصت رواية بداية ونهاية في عرضها للفعل البشرى بصورة شبة كاملة، من تقديم حكايات أو محاور متوازية ومنفصلة لتقدم لنا بناء روائياً متماسكاً ومتلاحماً بصورة بالفطرة الدقة. وحين تخلص المؤلف من مفهوم تثبيت الطبقة استطاع من خلال أسرة واحدة أن يكشف عن القاهرة في طبقاتها الثلاث ومن خلال حركة حية ومنسجمة. وقد وفق المؤلف في اختيار حى شبرا بجبالاً لروايته، فهو حى يجمع بين طبقات القاهرة الثلاث، وبرغم أن الأسرة كانت تسكن في عمارة إلا أن العمارة تقع في عطفة ضيقة لا في شارع متسع، وهى عمارة متواضعة ترتفع ثلاثة أدوار وفناؤها مستطيل ترب، تحوطها مظاهر الحياة في الأحياء الشعبية وتسكن الأسرة الطابق الثانى منها دلالة على موقعها الاقتصادى بين أبناء البورجوازية الصغيرة: «وانتبه إلى أخيه وهو يجذب إلى عطفة نصر الله التى كاد يفوتها في ذهوله. وسارا في طريقهما الضيق تصطف على جانبيه البيوت القديمة والحوانيت الصغيرة إلى ما يعترضها من عربات الغاز والمخضر

والفاكهة... وسبقهما البصر إلى عمارتها ذات الأدوار الثلاثة والفناء المستطيل الترب، ثم ترمى إلى أذنيهما صوات أمهما وأختها الكبرى وهزهما حتى الأعماق فأجهشا في البكاء، وجريا لا يلويا ن على شيء وارتقيا السلم مهرولين إلى الدور الثاني، فوجدا باب الشقة مفتوحا فتدافعا إلى الداخل، وقطعا الصالة إلى حجرة الأب في نهايتها ودخلا وهما يلهثان»^(٨).

وكان يمكن لهذه الأسرة أن تستمر في حياتها، وتعيش كما تعيش غيرها من الأسر، لولا الضربة القدرية المفاجئة التي أعدها لها المؤلف. مات الأب بالسكتة القلبية وبدأ كل شيء في التغير والتحول إلى طريق المساة.

ويتحرك الفعل في رواية بداية ونهاية من سطورها الأولى التي تكشف عن الموت المفاجيء للأب، وتتخلص حركة الفعل من كثير من الشوائب التي كانت تعترض حركته في الروايات السابقة للمؤلف، متمثلة في التقارير والمقدمات، وتمضى مناسبة دون عائق. وتتكشف المعلومات من خلال تصوير الحركة والفعل بأسلوب فني غير مباشر، بدلا من سردها بأسلوب تقريرى ومباشر، محكية في الزمن الحاضر لا الماضى، مشروطة بطابع الشخصيات.

وبموت الأب يرصد المؤلف الحركة المنحدرة للأسرة عموما، فتنحدر من الطابق الثانى الذى كانت تسكن فيه إلى الطابق الأسفل، لتصبح قريبة من الفناء المترب، «هتف حسنين: - ماذا حصل!

فقال الأم: سنترك الشقة..

- إلى أين؟!

إلى الدور التحتانى. سنبادل السكن مع صاحبة البيت:

شقة أرضية بمستوى الفناء الترب، لا شرفة لها، ونوافذها مظلة على عطفة جانبية تكاد تبدو منها رؤوس المارة، وطبعا محرومة من الشمس والهواء، وتساءل حسنين فى امتعاض ولو أنه كان يعرف الجواب مقدما:

– لماذا؟!؟

فقال الأم بصوت واضح.

لأن إيجارها ١٥٠ قرشا:

فقال الشاب متذمرا:

– فرق الأيجار أقل من خمسين قرشا لا يتناسب مع الفرق بين الشقتين!

فسألته الأم ساخطة:

– هل تتعهد بدفع هذا الفرق التافه؟

– لماذا رضيينا أذن بأن تشتغل نفيسة خياطة؟

– كى نأكل، كيلا تموتوا جوعا^(١).

وتبدأ الأسرة فى التخلّى عن كل مظاهر الرفاهية فى حياتها، فتبيع أثاث حجرة فقيدها الراحل، ويتطلع الأبناء إلى ملابسه، ثم تبيع الأم مرآة حجرة الصالون الكبيرة إلخ... .. وتحرم أولادها من المصروف، وتدفع نفيسة إلى احترام الخياطة بعد أن كانت هاوية تحيط للجيران مجانا على سبيل المجاملة وإثباتا لمهارتها. وتتجاوب كل شخصية مع وضعية الأسرة الجديدة حسب طبيعتها، فالأم مثال للصبر والمقاومة والتضحية والتحكم فى الأعصاب وهى لا تملك حتى الوقت للحزن، وتقف بإرادة حديدية كسد منيع بين الأسرة وبين السقوط فى الهاوية. وحسن الابن الأكبر الذى فشل فى التعليم وعاش فى الضياع، فقدت البقية الباقية من تماسكه واحترامه لنفسه ولم يعد هناك أب يتدلل عليه وينتزع ما يريد منه، فأنحدر تدريجيا ليصبح فتوة فى درب طياب فى شارع كلوت بك وتاجر مخدرات وفقدت نفيسة احترامها لنفسها بعد أن أصبحت بلا مال ولا جمال ولا أب، وأصبحت خياطة بعد أن كانت فتاة محترمة، وتحولت من الحلم بزواج موظف، إلى التشبث بابن بقال لتنتهى إلى السقوط النهائى وتصبح عاهرة. وتستمر محاولات حسنين – الذى يحترق بتطلعه وطموحه – لتجاوز الواقع، حتى لو داس على رقاب الآخرين. فهو يرتبط ببهية بنت فريد أفندى ساكن الدور الثالث، وأسرته تفرق وهو فى طموحه لا يقف عند حد. ولا يكاد يحقق أملا من آماله بتضحيات الآخرين حتى يتجاوزوه ويرفضه لأنه أصبح واقعا، ليتحرق متطلعا إلى أمل جديد،

وبعد أن صار ضابطا رفض بهية وتجاوزها ليتطلع إلى الزواج من ابنة أحمد بك يسرى ليركب بالزواج منها طبقته بأسرها، «ما هذا الجنون الذي ينبعث في دمي.. ليس شهوة فحسب.. بل ليس شهوة على الإطلاق. بهية أشهى منها وإن كان يخجلني الظهور معها أمام الناس. ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسي، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر»^(١٠).

وبعد تخرج حسنين كضابط أراد أن يفر من ماضيه ويغير سكنه من شبرا إلى حى جديد هو «مصر الجديدة»، وإن ظل الماضى يطارده حتى انتهى إلى الدمار: أما حسنين الابن الأوسط فمؤمن صبور متدين، قادر على إدراك الأمور والتعامل مع الواقع، يحلم باشتراكيه ديمقراطية ويميل الى القراءة.

وتقضى الحركة في الرواية مناسبة بلا عائق، مشروطة بطبيعة الشخصيات التي سبق أن أشرنا إليها وكل حركة أو قول في الرواية محسوب بدقة بالغة وبمهارة لا تخلو من هندسة كمظهر لدقته البالغة. ويوزع المؤلف الحركة على أبطال الرواية بتوازن دقيق، ويتحرك الأبطال في علاقتهم بمجالات الحياة المختلفة حركة متسقة ومتوافقة زمنيا، وإن كانت طبيعتها مختلفة حسب اختلاف طبيعة الشخصية. ويقف محمود أمين العالم أمام هذه الظاهرة وقفة طويلة، راصداها بمهارة: «إن الفصول تتبع إيقاعا ثابتا يوزع المعاني والدلالات بين الأشخاص بطريقة تكاد تكون منتظمة.

فاذا أخذ حسنين - مثلا - ينمى عاطفته مع بهية في سطح منزلها، تلا هذا فصل آخر، تجد فيه أخته نفيسة متجهة الى سلمان البقال لتنمية عاطفة معه كذلك. وما يكاد ينتهي فصل يناقش فيه حسنين أمه في شأن زواجه، حتى تكون نفيسة مشغولة بأمر زواجها من سلمان البقال في فصل آخر. وما إن ينتهي الفصل الذي يغتصب فيه سلمان البقال نفيسة، حتى يتلوه فصل آخر يحاول فيه حسنين أن يقبل بهية، وهكذا تسير الفصول في توازن بين مسلك حسنين ومسلك نفيسة، وفي تناقض بين مسلك نفيسة ومسلك بهية.

وفي فصل تذهب نفيسة لتفصيل ملابس عروس سلمان بعد أن غدر بها، وفي فصل

آخر ينتج شقيقتها حسن الى سلمان للإلتحاق معه على إحياء حفل عرسه. وابتداء من هذا اللقاء الناجح غير المقصود وغير المرئى بين نفيسة وحسن على جثة حبها وعفافها، يتم أكثر من لقاء فاجع كذلك غير مقصود وغير مرئى بينهما.

ففى الوقت الذى تتم فيه معركة فى حى العاهرات ينتصر فيها حسن، فتختاره لذلك إحدى عاهرات الحى رفيقا لها وتنفحه عشرة قروش نظير قيامه بعملية جنسية معها^(١١). تتم فى فصل آخر ملاصق، مغامرة جنسية بين نفيسة وعامل ميكانيكى، تنتهى بأن ينفجها كذلك عشرة قروش بالتمام والكمال^(١٢)... الخ».

ويمكن أن يستمر الباحث فى رصد هذا التقابل والتشابه بين فعل الشخصيات فى رواية بداية ونهاية حتى يصيبه الملل، فهذه الظاهرة تتتابع وتتصل على طول الرواية وهى وإن كشفت عن مهارة اللاعب الذى يحرك خيوط الفعل، ونجحت فى تقديم بناء متماسك ومتلاحم إلى أكبر حد، إلا أنها لم تنجح فى إخفاء أصابع اللاعب ولا خيوطه بشكل كامل، وهى تعطى أحيانا إحساسا بالمهارة والدقة، وإن كانت لا تعطى إحساسا بالبساطة أو التلقائية.

ولا يكشف نجيب عن حضوره فى رواية بداية ونهاية بصورة مباشرة إلا نادرا ومن أوضح الأمثلة على هذا الحضور المباشر للمؤلف، أنه وحد بين موقف حسين وحسين فى حجرة أبيهما الميت توحيدا كاملا، فأعينها تلتقط نفس المنظر فى نفس الوقت، وتتجه نفس الاتجاه، ويفكران فى وقت واحد فى موضوع واحد، ويحسان بنفس الشعور فى نفس اللحظة، «وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الدهول وكأنها كانا يتوقعان تغيرا شاملا لا يدريناه، ولكنها وجداهما كالعهد بها لم يتغير منها شئ هذا الفراش على يمين الداخل، والصوان فى الصدر يليه المشجب، وإلى اليسار الكنبه التى ارتمت عليها الأخت وقد أسند إلى حافتها عود انغرست ريشة بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود فى دهشة ممزوجة بالحزن طالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما التف حولها الأصدقاء مطربين يستعيدون ويعيد، فما أعجب ما بين الطرب والحزن من خيط رقيق،

(١١) ليس ذلك صحيحا، والصحيح أن حسن هو الذى حاول إعطاء العاهرة عشرة قروش فرفضت العاهرة، ومنحته هى حسين قرشا.

راجع الرواية ص ١٢٧.

(١٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ، ص ٥٤ - ٥٥.

أرق من هذا الوتر. ثم مر بصرهما الحائر بساعة الراحل على خوان غير بعيد من الفراش، لا تزال تدور باعثة دقائقها الهامسة، ولعل الراحل قرأ فيها آخر تاريخ له في الدنيا، وأول عهدهما باليتم. وهذا قميصه على المشجب وقد لاحت آثار عرق بينيقتة، فرنوا إليها بحنان عميق، وقد بدا لهما في تلك اللحظة أن عرق الإنسان أشد ثباتا من حياته العظيمة»^(١٣).

وإذا كان تجاوز المؤلف لمفهوم ثبات الطبقة قد ترك آثارا فنية إيجابية وملموسة على تصويره للفعل في رواية بداية ونهاية، فإن عجزه عن تجاوز مفهوم ثبات الشخصية قد ترك عددا من الآثار السلبية على تصويره للفعل في الرواية. فالقارئ يشعر بأن أفعال الشخصيات في الرواية تسير، حسب طبيعة الشخصية وفي اتجاه المأساة التي فرضها عليها المؤلف، في طريق ضيق لا تكاد الشخصية تلتفت فيه يمينا أو يسارا، وتبدو وكأنها بلا ارادة، أشبه بقطار يسير على قضبان في اتجاه معروف محدد، وإذا أدرك القارئ طبيعة الشخصية من بداية الرواية أصبح قادرا على استنتاج كل ردود أفعالها. ولذلك فالفعل في رواية بداية ونهاية لا يدهشنا ولا يحمل لنا مفاجآت، وإذا حدث نادرا جدا أن قامت شخصية من الشخصيات بفعل غير متوقع فإن المؤلف يمهّد لهذا الفعل ويبرره بأكثر من طريقة حتى يتحول إلى المألوف العادي، وحين أعمى الغضب حسين الهادئ المسالم الصبور القانع، ودفع النافذة ليغلقها بعنف أدى إلى تحطيم زجاجها، ثم إلى لطمه لأخيه مما أدى إلى نشوب معركة بينها، فقد كان لديه أسباب لا حصر لها لفعل ما فعل. فقد شاهد أخاه يتصدى بشكل غير لائق لبهية على سطوح المنزل، وهي ابنة جارهم الذي يكابد شخصيا حبه، ولا يستطيع لظروفه وظروف أسرته التصريح أو حتى الإشارة إلى هذا الحب^(١٤). ولم تبتك الأم علنا في الرواية إلا مرة واحدة حين جاء إليها ابنها الأكبر حسن جريحا مشوها على يد عصابة من أعدائه مطاردا من البوليس، ومع ذلك لم يفكر أخوه حسنين إلا في نفسه وسمعته. ومع ذلك فهي لم تبتك حقا ولكنها سمحت لدمعة بأن تترقرق في محجرتها «ونظرت إليه (حسين) الأم نظرة بغريبة احتار في تفسيرها بادئ الأمر. أهي عتاب صامت.. أم تسليم بالقضاء مع العجز عن ملاقاته..

(١٣) بداية ونهاية ص ١٠.

(١٤) الرواية ص ٦٤ - ٦٥.

ام استنكار يداريه الخوف من الافصاح.. كل أولئك بدا راجعا حينما لولا أن برح الخفاء فهتكته دمعة ترقرت في محجرها في بطاء كالحياء وفي تردد كالعذاب.. هنالك ملاء الانزعاج لأنه لم يكذب يذكر أنه رأى أمه باكية على كثرة المحن والملمات، وتراجع فيما يشبه الفرار وصور من حزمها وعزمها تنال على مخيلته في دهشة وألم.. فكأنه يشهد احتضار أسد هصور»^(١٥).

ونتيجة لحركة الشخصيات داخل إطار ضيق ثابت أصبحت رواية بداية ونهاية شبيهة بالروايات الأخرى في أن مرور الزمن وتوالي الحوادث لا يضيف جديدا إلى الشخصية من الداخل، ولا يمنحها خصوبة ولا تطورا، وكأننا نواجه من جديد بموقف يحاول فيه الروائي إثبات حقيقة واحدة بعشرات الأدلة. وهذا الموقف يفسر ما نحس به ونحن نقرأ بداية ونهاية من شعور بالإعجاب الذي يشوبه أحيانا الإحساس بالملل والضيق النابعين من التكرار. وقد أحس المؤلف نفسه وهو يكتب روايته بنفس الإحساس وحاول تجاوز التكرار قدر جهده. وإذا كان الزمن الروائي لرواية بداية ونهاية يمتد على أربع سنوات، فإن المؤلف يصور العام الأول من حياة الأسرة في بداية ونهاية في ما يزيد كثيرا على ثلث حجم الرواية^(١٦). أما العام الذي يليه فيصوره في ثلاث صفحات يبدوها على هذه الصورة، «وانقضى عام آخر.. وواصلت الحياة سيرها لا تلوى على شيء، ومضى كل فرد من أفراد الأسرة في سبيله بما يلقي من خير أو شر... الخ»^(١٧).

ولا تخلو حركة الفعل في رواية بداية ونهاية من بعض الشوائب الأخرى التي عاقت حركة الفعل في روايات المؤلف الأخرى ومن أهمها الصور النمطية المكررة ومن أوضح أمثلتها في الرواية صورة الغزل فوق سطح المنزل بين حسنين ومهية، وهي صورة سبق أن التقينا بها في رواية خان الخليلي وكان طرفاها رشدي ونوال كما سبق أن قدمنا، وسنلتقى بها بعد ذلك في الثلاثية أيضا، كما لا ينسى المؤلف الربط بين اسم المكان وجغرافيته وبين الدلالة التي يضيفها عليه بصورة لا تخلو أحيانا من الافتعال.

(١٥) المرجع ص ٢٨٠.

(١٦) يمتد تصوير هذا العام من بداية الرواية إلى ص ١٢٨.

(١٧) يمتد تصوير العام الثاني من أواخر ص ١٢٥ إلى منتصف ص ١٢٨.

ومن حق المؤلف علينا أن نشير إلى حرصه الشديد على التركيز في رواية بداية ونهاية ، وهو حرص ساعد المؤلف على الكشف عن العالم الداخلى والنفسى لشخصياته، بدلا من تركيزه على الخارج فى وصفه للفعل، وكانت رواية بداية ونهاية نتيجة لذلك أقل رواياته حديثا عن الأحداث السياسية التى تدور فى زمنها الروائى برغم أهمية هذه الأحداث وخطورتها.

وقد ساعد الأسلوب الذى لجأ إليه المؤلف فى تصوير الفعل فى رواية بداية ونهاية على تعميق كل إيجابياتها فى عرض الفعل، والتخفيف من شعورنا بسليباتها، وقد سبق أن أشرنا إلى أن المؤلف يصور الفعل فى رواية بداية ونهاية ولا يقرره، ويتحدث من موقع الحضور.

وأهم انجازات أسلوبه فى عرض الفعل أنه أكثر جرأة فى استخدام أسلوب المونولوج الداخلى والاسترجاع بصورتيهما المباشرة وغير المباشرة، وهو يلجأ إليها كثيرا، ويعطى نفسه قدرا كبيرا من الحرية فى استخدامها فلا يترهما أو يصفهما. وهذا الأسلوب جعله أقدر على رصد الحركة الداخلية والخارجية معا، وهو ما لم يتوفر له كثيرا فى رواياته الأخرى. وكثيرا ما يستخدم المؤلف الجمل القصيرة التى تتخلص من كثير من مظاهر الربط التقليدية، مما يعطى أسلوبه نبضا وإيقاعا يوحى بسرعة تدفق الفعل وأنسيابه وتتابعه. والمؤلف يلجأ إلى هذا الأسلوب غير المباشر من أول صفحة فى روايته، فلا يتحدث مباشرة عن زمن وقوع الفعل أو مكانه ولا عن طبيعة شخصياته ولكنه يتركنا لنكتشف ذلك كله من تصويره للفعل، وبأسلوب غير مباشر، «لقى الضابط نظرة كثيفة على الردهة الطويلة التى تفتح عليها فصول السنتين الثالثة والرابعة وقد شمل المدرسة - التوفيقية - سكون عميق، ثم مضى إلى فصل من فصول السنة الثالثة، ونقر على الباب مستأذنا ودخل متجها صوب المدرس، وأسر فى أذنه بضع كلمات، فسدد المدرس بصره صوب تلميذ يجلس فى الصف الثانى وناداه قائلا:

- حسنين كامل على...

فقام التلميذ وهو يردد بين المدرس والضابط نظرة مليئة بالترقب والقلق وغمغم

أفندم فقال المدرس: إذهب مع حضرة الضابط فخرج التلميذ عن قمطره، وتبع الضابط الذى غادر الفصل فى خطوات بطيئة. ولم يطمئن قلبه لهذه الدعوة، وراح يسائل نفسه ترى أ جاءت بسبب المظاهرات الأخيرة؟ وكان قد اشترك فى المظاهرات وهتف مع الهاتفين «ليسقط تصريح هور» و «ليسقط هور ابن الثور»، وقد ظن أنه نجا من الرصاص والعصى والعقوبات المدرسية جميعا، فهل كان مغاليا فى ظنه؟ وسار وراء الضابط فى الردهة الطويلة متفكرا، يتوقع بين لحظة وأخرى أن يجبهه بما عنده من تهم. ولكن قطع عليه تفكيره وقوف الرجل حيال فصل من فصول السنة الرابعة ودخوله مستأذنا، ثم بلغ مسمعه صوت المدرس وهو ينادى قائلا:

- حسن كامل على..

شقيقه أيضا؟! ولكن كيف يمكن أن توجه إليه تهمة من هذه التهم وهو لا يشترك فى المظاهرات بتاتا؟!

وعاد الضابط يتبعه الفتى واجما، وما أن وقعت عيناه على شقيقه حتى غمغم فى دهشة: وأنت؟!

ماذا حدث؟!

وتبادلا نظرة حائرة، ثم تبع الضابط الذى مضى متسمتا حجرة الناظر. وسأله حسين فى لهجة رقيقة مؤدية:

ما الذى أوجب استدعاءنا من الفصل؟

فأجاب الضابط بعد تردد قائلا: ستقابلان حضرة الناظر..

لقد سمح الباحث لنفسه بإيراد هذا النص الطويل من بداية الرواية لأنه يكشف بصورة شبيهة كاملة عن الأنجاز الكبير الذى حققه المؤلف فى عرض الفعل فى رواية بداية ونهاية فالحركة تبدأ من أول سطر من سطور الرواية بلا مقدمات ولا تقارير. وضابط المدرسة يلقي نظرة كئيبة على الردهة الطويلة التى تفتح عليها فصول السنيتين الثالثة والرابعة، وطبيعى أن تكون نظرة الضابط كئيبة فهو لا يحمل أخبارا سارة، ويقدم المؤلف السنة الثالثة على السنة الرابعة لأن حسنين الطالب بالسنة الثالثة أكثر شهرة وأهمية فى مجال الرياضة البدنية من حسين الطالب بالسنة الرابعة، والمؤلف

يسمى المدرسة «التوفيقية» رغم أن الخبر الذى يحمله الضابط يتضمن المعنى النقيض لما يوحي به اسم المدرسة وذلك على عادة المؤلف فى التعامل مع أسماء الأمكنة والأشخاص، وقد شمل المدرسة سكون عميق فالتلاميذ فى فصولهم، ولكنه بالنسبة للطلالين حسين وحسين يمثل السكون الذى يسبق العاصفة.

وطببعى أن يستأذن الضابط فى الدخول إلى الفصل، وأن يبدأ بفصل حسين لشهرة حسين وأهميته فى مجال الرياضة كما سبق أن قدمنا، وطببعى أن يهمس بالخبر الحزين الذى يحمله فى أذن المدرس فمثل هذا الخبر لا يقال علنا، وطببعى أن تتجه أنظار المدرس إلى التلميذ الذى يخصه الخبر، وأن يناديه باسمه، وأن يتوجس الطالب خيفة من الأمر كله حين يطلب منه المدرس الذهاب مع حضرة الضابط، ويستجيب الطالب لما طلب منه وهو قلق وخائف ويتبع الضابط الذى يسير بخطوات بطيئة فمهمته كلها كنيية ومحزنة ولا تبعث الحيوية أو النشاط. ويقدم المؤلف مونولوجا داخليا غير مباشر يكشف فيه عن مخاوف التلميذ، ويكشف فيه فى نفس الوقت الزمن الذى بدأت فيه أحداث الرواية بأسلوب غير مباشر. فنحن نعرف أن التلميذ كان قلقا من اشتراكه فى المظاهرات الأخيرة، وأن هذه المظاهرات كانت اجتجاجا على تصريح سير صموئيل هور وزير خارجية بريطانيا، وأن تصريحه المشهور حدث فى أوائل نوفمبر سنة ١٩٣٥، وأن المظاهرات اندلعت فى الإحتفال بعيد الجهاد فى ١٣ نوفمبر وبعده، ومعنى هذا أن أحداث الرواية بدأت فى أواخر نوفمبر سنة ١٩٣٥.

ولا يكشف المونولوج الداخلى عن مخاوف حسين، وعن زمن أحداث الرواية فقط ولكنه يكشف أيضا جانبنا من شخصية حسين المتمرد الراض دائئا. ويقف الضابط عند فصل من فصول السنة الرابعة ويستأذن ويدخل ويسمع حسين اسم شقيقه حسين، ويقدم المؤلف مونولوجا داخليا مباشرا يكشف من خلاله عن جانب من شخصية حسين الذى يبدو على نقيض أخيه، فهو لا يشترك بتاتا فى المظاهرات. وهو عاقل يميل إلى التفكير الهادىء ولا يستسلم للمخاوف استسلاما كاملا. وطببعى أن يسأل حسين الضابط بلهجة رقيقة مؤدبة عن سبب استدعائهما من الفصل. وأن يفضل الضابط ترك مسؤولية إبلاغ الخبر المحزن لحضرة الناظر، فيتردد فى الإجابة ثم يجيب بقوله ستقابلان حضرة الناظر.

ويكشف تحليلنا للنص - كما سبقت الإشارة إليه - عن بعد المؤلف في عرضه للفاعل في بداية ونهاية عن المباشرة ولغة التقارير وعن جرأته في استخدام المونولوج الداخلي بصورتيه المباشرة وغير المباشرة، وعن دقته البالغة في استخدام اللغة..

٣

يركز المؤلف اهتمامه في رواية بداية ونهاية على الشخصيات الرئيسية التي تتمثل في أفراد أسرة كامل على، وهو يوزع هذا الإهتمام على شخصيات الأسرة بصورة متوازنة، ولأن الشخصيات الرئيسية تستقطب كل إهتمامه كانت الشخصيات الثانوية نمطية ومسطحة.

ويتحكم في أبناء الأسرة ويشكل طبيعة شخصياتهم عامل الوراثة. والوراثة تشمل في تصور المؤلف الصفات الجسدية والنفسية معا. وهذه الصفات المتوارثة توزع عند المؤلف على الأبناء - كما سبق أن قدمنا - بصورة آلية ميكانيكية. وتتحول هذه الصفات إلى ما يسميه المؤلف الغريزة التي تشكل بدورها قدرا من نوع جديد يتحكم في الشخصية بقبضة قاسية لافكالك منها. ولا دور للإرادة البشرية في مواجهتها. ويوزع المؤلف الصفات المتوارثة على شخصياته بصورة تؤهلهم وتدفعهم للمصير الذي أعده لهم، ويحدد هذا المصير رؤية المؤلف للشخصية الهالكة والشخصية الناجية. والضربة القدرية التي أصابت الأسرة بموت الأب، تمثل الصدمة التي تكشف حقيقة الشخصيات وجوهرها. أما المجتمع فأثره على الشخصيات يبدو ثانويا وهامشيا ومفتعلا أحيانا، وأثره على مصيرها يبدو هامشيا.

وإذا كانت الوراثة عاملا رئيسيا في تكوين الشخصيات فطبعي أن نبدأ حديثنا بالحديث عن صفات الأب والأم لأنها يمثلان المصدر الرئيسي للصفات التي وزعها المؤلف بعد ذلك على الأبناء. وسنبدأ بشخصية الأم لأن دورها بالنسبة للأسرة كان الدور الرئيسي في حياة الأب وبعد مماته: « كانت قوية، وكانت محور البيت الأول، بل كانت على الأرجح تقوم بدور الأب، على حين كان المرحوم أدنى إلى حنان الأمهات وضعفهن، والأبناء أنفسهم مثال حي على هذا التباين بين الأب والأم، فكان حسن شاهدا تعيسا على رخاوة الأب وتدليله، وكان حسين وحسين شاهدين على حزم الأم

وحسن تربيته، أجل. كانت أرملة قوية»^(١٨).

ولم تكن الأم جميلة جسدياً، بل تتحمل مسؤولية الدمامة في الأبناء عموماً: «وفي الصالة لم تبارح الأم وأختها وابنتها مجلسهن، ولم يتعبن من الحديث عن الفقيد العزيز. وكان الشعور بالفاجعة هنا أعمق من الحجرة الأخرى. وقد ارتسمت إماراته على وجه الأم النحيل البضاوي، وعينيها الملتهيتين. وكانت بأنفها القصير الغليظ وذقنها المدبب، وجسمها النحيل القصير توحى بأنها وهبت الأسرة خير ما فيها، فلم يبق من حيويتها إلا نظرة قوية تنم عن الصبر والعزم.

وكان التغير الطارئ عليها من العمق بحيث يتعذر تصور ما كانت عليه أيام شبابها إلا أن ابنتها نفيسة كانت تعيد حياتها وصورتها بدقة كبيرة، كان لها هذا الوجه البضاوي النحيل والأنف القصير الغليظ المدبب^(١٩) (؟)، إلى شحوب في البشرة، واحديداب قليل في أعلا الظهر، فلم تكن تختلف عن أمها إلا في طولها المائل لطول شقيقها حسنين. كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وكان من سوء الحظ أن خلقت على مثال أمها، على حين ورث الإخوة خلقة أبيهم»^(٢٠).

وتمثل الأم في صفاتها المعنوية النموذج النادر في روايات نجيب محفوظ للمرأة الناجية. فهي راضية بحظها ونصيبها وقدرها، تعد نفسها محظوظة قبل موت زوجها لأنها من بيته فقيرة وتزوجت من موظف في حين تزوجت أختها من عامل محليج قطن يعيش في الريف ويلبس ملابس ريفية^(٢١). وقد حالت دمامتها بينها وبين التطلع إلى لذات الجنس، كما أنها تبدو عازفة أيضاً عن ملذات الطعام^(٢٢). مؤمنة بالله، دافعة أبناءها إلى التدين^(٢٣). راضية بقضاء الله وقدره، لم تزلزها الضربة القاضية التي نزلت بأسرتها، ولكنها اعتصمت بإيمانها. وواجهت قدر أسرتها بشجاعة رائعة وإرادة حديدية، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الدموع لم تترقرق في عينيها إلا مرة واحدة على

(١٨) بداية ونهاية ص ١٧

(١٩) هكذا في الأصل والارجح أن كلمة «والذقن» سقطت في الطباعة وذلك لكي تصبح الصورة مقرولة، ولتتفق مع صورة وجه الأم.

(٢٠) الرواية ص ١٦

(٢١) نفس المرجع والصفحة

(٢٢) بداية ونهاية ص ٨.

(٢٣) الرواية ص ١٢.

طول الرواية. ولم تخنها شجاعته ولا إرادتها قط.

قامت بدور الأب في حياته، وتضاعفت مسؤولياتها بعد مماته، ولا وقت لديها للحزن، وليس لها رغبة ذاتية أو مطلب. حياتها تضحية كاملة وخالصة لابنائها. صارمة ظاهريا أحيانا، وقلبيها يندى حنانا لهم وعليهم. ولا يمل المؤلف من تكرار الحديث عن دورها بالنسبة لاسرتها أو عن حزمها وإرادتها، « الأم وحدها كانت عصب حياة الأسرة، وفي سبيل الأسرة انهد حيلها وهرمت في عامين كما لم تهرم خلال نصف قرن من الزمان.. فنحلت وهزلت حتى استحالت جلدا وعظاما بيد أنها لم تستسلم للمحنة، ولم تعرف الشكوى، ولم تتخل عن سجاياها الجوهريّة من الصبر والحزم والقوة.. وكانت تعمل النهار كله. تطبخ وتغسل وتكنس وترتق وترفو، وترعى ابنها خاصة. تراقب لهوها، وتحتها على العمل، وتفرض نزاعها التافه وتكبح من نزواتها. خصوصا طفلها المتقلب حسنين... .. لشد ما تتجرع غصص الألم في سكون متجملة بصبر لا يهن. لا ئذة بايمان لا يتزعزع»^(٢٤) وابنها حسين يشبهها في عطائها وصبرها بمصر وهو يتطلع من نافذة القطار إلى أرض مصر الخضراء وهو في طريقه إلى طنطا لتسلم وظيفته، « ثم مد بصره كرة أخرى إلى الأرض المنبسطة الصامتة الصابرة الخيرة، فذكر دون وعى أمه! كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا، والدهر يجرئها بسنانه»^(٢٥). ويشبهها مرة ثانية في قدرتها على تدبير شؤون الأسرة ومعاشها بألمانيا بين دول العالم، « إنه لا يطبق الحياة بلا اقتصاد من أى قدر كان، ولا يظن أن إنسانا احتضنته أم كأمه يستطيع أن يمارس الحياة بلا اقتصاد. والحق أن أمه بين النساء كالألمانيا بين الدول تستطيع الاستفادة من كل شيء ولو كان زبالة»^(٢٦).

وإذا كانت الأم مسؤولة عن كل مظاهر الدمامة الجسدية في أبنائها، فهي أيضا مصدر ومنيع كل جمال معنوي أو أخلاقي فيهم. والمؤلف لا يذكر اسمها ولا اسم شقيقتها في الرواية إما تحرجا وتأديبا على عادة أهل زمانها، وإما لتظل مجرد تجسيد حى لصفات الأم المثالية والمرأة الناجية في هذه الرواية وغيرها من روايات المؤلف. والمؤلف

(٢٤) بداية ونهاية ص ١٣٦ - ص ١٣٧.

(٢٥) الرواية ص ١٥٥

(٢٦) الرواية ص ١٥٧-١٥٨

يحتفظ لها بهذه الصورة النقية والباهرة والثابتة على طوال الرواية. تخوض محنة وراء محنة، وتدخل من تجربة قاسية إلى أخرى أقسى منها، ويظل جوهرها نقيا وصافيا. ولا نحس بأى غراية تشوب نقاءها، وصفاءها، إلا في موقف واحد هو حبها لحسين نقيضها الأخلاقي بدرجة أكبر من حبها لحسين صنوها الاخلاقي ولعلها كانت ترى في حسين بديلا عن سيد البيت الراحل، أو لأنه آخر العنقود «كانت ترى في حسين صورة من نفسها الهادئة الصابرة، وكانت تجد عنده من الأنس والراحة مالا يظفر به غيره. أجل لم يكن أحب الجميع إلى قلبها، إذ كان حسين الطفل المشاكس الذي يحظى بهذه المنزلة»^(٢٧).

ويبدو غريبا أن يعاقب المؤلف هذه الأم المثالية التي تمثل نموذج المرأة الناجية في أدبه. صحيح أنه لم يوقع عليها عقابا مباشرا. ولكن هذه الأم لم ترد قط شيئا لنفسها وضحت بكل ما لديها في سبيل أسرتها. وبعد أن دمر المؤلف أسرتها ومزقتها هذا التمزيق البشع فماذا يبقى لها إلا حياة أفضل منها الموت كما سبق أن قدمنا. وهل يريد المؤلف أن يؤكد لنا جميعا، الصالح منا والطالح أننا نعيش أشغالا شاقة آخرها إعدام، ولا مهرب لنا في الحياة من هذا اليأس الأسود.

ويقف الأب كامل على في الموقف النقيض لموقف الأم جسديا ومعنويا، وإذا كانت الأم تمثل مصدر الدمامة والقصر في الأسرة، فالأب يمثل مصدر الوسامة والطول. وإذا كان اسمه يوحى بالكمال وسمو المكانة فهو على نقيض اسمه ليس كاملا ولا على المكانة، وهو بالنسبة لاسرته يحتل موقع الأم، في حين تحتل الأم موقعه. أفسد بتدليله الابن الأكبر حسن وحالت الأم بينه وبين افساد حسين وحسين، كان عزاء كبيرا لنفسه بزعمه لها أن خفة الدم أفضل من الجمال، «الخفة أنفس من الجمال! هذا قولك يا أبي وحدك، ولولاي ما قلته أبدا»^(٢٨).

يصفه المؤلف بأنه كان رخوا أدنى إلى حنان الأمهات. وتكشف ذكريات أسرته عنه عن أنانية، يصف المؤلف آخر إفطار له مع أسرته بصورة تكشف إهماله لزوجته،

(٢٧) المرجع ص ١٤٤

(٢٨) الرواية ص ٤٠.

«واجتمعوا بعد ذلك حول المائدة، ودعا الرجل الأم إلى مشاركتهم الطعام فاعتذرت بأن نفسها مصدودة، فتذمر الرجل قائلاً: «إذا جلست معنا انفتحت نفسك» ولكنها أصرت على الاعتذار... فقال بعدم اكتراث وهو يقشر بيضة «على كيفك»^(٢٩). والأب مع أنانيته وعنايته الشديدة بنفسه وإهاله الشديد لأسرته، كان مصدر التطلع في هذه الأسرة أيضاً، فقد ارتبط بالأرستقراطية ووضع نفسه في موقع السمير لأحمد بك يسرى، يسهر في قصره ويعزف له على العود، ويتمتع بهداياه، «وقد غاب عن المرأة أن زوجها لم يكن صديقاً للبك بالمعنى الذى يفهمه البك من الصداقة ولعله كان صديقاً من أصدقاء الدرجة الثالثة كان يحبه ويقربه ويود سمره وفنه دون أن يعده ندا له أو صديقاً كسائر البكوات والباشوات»^(٣٠). وواضح أن الأب ليس مصدر التطلع في الأسرة فقط، ولكنه أيضاً مصدر الميل الفنى الذى يظهر في بعض أبنائها. وقد عاقب المؤلف الأب على أنانيته وتطلعه إلى ملذات الحياة الدنيا عقاباً قاسياً، فأصابه بسكتة قلبية مات بسببها في الخمسين من عمره.

ويشارك حسن الابن الأكبر أخواته في الوسامة التى ورثها الأخوه الثلاثة عن والدهم، «وكان يشبه أخويه إلى حد كبير بيد أنه اختلف عنهما في نظرة عينيه التى تتم عن جرأة واستهتار فضلاً عن أن طريقتة في ترجيل شعره الكثيف المنفوخ ولبس البدلة، دلت على عنايته بنفسه من ناحية، وعلى قدر من الابتذال من ناحية أخرى»^(٣١). والفرق في الملامح الجسدية الذى ينبه المؤلف إليه بوضوح بينه وبين أخويه هو الفرق الذى يرشح حسن للإنتهاء إلى الطبقة التى سينحدر إليها وحسن لا يتمتع بوسامة أبيه وحدها ولكنه في طوله وحجمه تماماً. والمؤلف جعل حسين أصغر الأخوة أطولهم جميعاً، أما حسين فجعله أقصرهم وذلك لحكمة ودلالة سنشير إليها في مكانها، «وتشجع حسن بقولها (أمه) فقال في ارتياح: نطقت عن حكمة وإنى أذكرك بأنى الوحيد الذى لا أكاد أختلف طولاً وعرضاً عن المرحوم أبى.

وتناسى الشقيقان الحزن الذى ران على صدرهما فقال حسين محتجاً: إني وإن كنت أطول منك قليلاً إلا أنه يمكن مد ثنية البنطلون.

(٢٩) المرجع ص ٨

(٣٠) الرواية ص ٢٥

(٣١) بداية ونهاية ص ١٠-١١

وقال حسين بلهجة ذات معنى: «أو ثنيها مرة أخرى»^(٣٢).

أما من الناحية المعنوية فتمثل شخصية حسن شخصية من الشخصيات المرفوضة في رؤية المؤلف، ليس له من اسمه نصيب، وقد وصفه المؤلف كما سبق أن قدمنا بأنه وتى بالفطرة، يعيش في الدنيا على «افتراض أنه لا يوجد بها رب ولا أخلاق ولا بوليس». وليس معنى ذلك أنه ينكر وجود الله أو الأخلاق أو البوليس، ولكن معناه أنه لا يولى هذا الثالوث عناية كبيرة ولا يضعه في حسابه.

ويحدد المؤلف هدفه من الحياة في إقتناص اللقمة والمرأة، وكم كأس من الكونياك وكم نفس من الحشيش، «يا سيدي لا تسمح اللهم بأن يركبك فما يجوز أن يركب إلا البهائم من عباد الله. سوف تعيش طويلا وتلقى الحياة بخيرها وشرها. ولم أسمع عن إنسان مات جوعا. الأغذية تسد الطريق سدا. ولست طماعا فما تريد إلا اللقمة والسترة، وكم كأسا من الكونياك، وكم نفسا من الحشيش، وكم امرأة من النساء، وكل أولئك متوفر بكثرة، أكثر من الهم على القلب، توكل على الله ولا تحملهما»^(٣٣).

ويتميز حسن بأنه كان يتحلى بما يتحلى به سكان الأحياء الشعبية من رضا بالواقع وقناعة. يستسلم لحكم المقادير ويرضى بقضائها، ولا يورق نفسه بقيود وتطلع البورجوازية الصغيرة التي تجعل الحياة جحيما، ولذلك نحس أن المؤلف يفضل ألف مرة عن حسنين المتطلع إلى الأرستقراطية. ورث عن والده النفور من الأعمال الجادة وتمسح بالموسيقى والغناء، بل وفرض نفسه مطربا بالقوة، وإن لم يكن له أصالة والده في هذا المجال. وورث عن أمه صفة واحدة شريفة هي حبه لأسرته ومساعدتها على طريقته كلها وجد إلى ذلك سبيلا. أمد حسين بالمال ليتسلم وظيفته في طنطا، ودفع قسط الكلية الحربية لأخيه حسنين. ولو استطاع لساعد أسرته بصورة أكثر جدية وانتظاما، «فقلت الأم في ضيق: أتوسل إليك للمرة الألف أن تبحث لك عن عمل جدى لخير نفسك إن لم يكن لخيرنا نحن.. ما عسى أن أقول يا حسن؟ ألا تعلم بأننا لا نكاد نشعب أبدا؟.. وخفض عينيه في ارتباك.. كان حب أسرته العاطفة الشريفة التي يخفق

(٣٢) الرواية ص ٣٧.

(٣٣) المرجع ص ٣٢.

بها قلبه، ولعلها الأثر الوحيد الذى تركته أمه فى خلقه»^(٣٤).

ومن أجل هذه العاطفة الشريفة ولأن حسن قنوع ويرضى بالواقع لم يقض المؤلف على حياة حسن قضاء كاملا ولكنه ترك له خيارين أحلاهما مر، إما أن يقع فى قبضة البوليس ويسلمه البوليس إلى السجن وإما أن يقضى عليه أعداؤه.

أما حسين الإبن الأوسط فيمثل الشخصية الناجية التى تتمتع برضا المؤلف بين رجال الأسرة وواضح حتى من إيقاع اسمه وجرسه بالمقارنة بأسماء أخويه أنه أكثر الإخوة هدوءا. وهو وسيم كأخويه، ورث وسامة الأب وإن كان حسنين أكثر منه وسامة، وأطول قامة، «وكان الشقيقان متشابهين لدرجة كبيرة، فكلاهما له هذا الوجه المستطيل، وعينان عسلتان واسعتان، وبشرة سمراء ضاربة إلى العمق، إلا أن حسين فى التاسعة عشرة، يكبر أخاه بعامين ودونه طولا»^(٣٥).

والمؤلف لا يجعل حسين أقصر الإخوة طولا اعتباطا، ولكن ليقربه من طبيعة أمه جسديا، بل إن حسين حين يتسم تتشكل ملامح وجهه بصورة تجعلها قريبة من ملامح أمه، «فابتسم حسنين ابتسامة عريضة فرطحت أنفه الذى بدا فى تلك اللحظة شبيها بأنف أمه الغليظ»^(٣٦). وإذا كان حسين أقرب الإخوة الذكور إلى أمه حتى من الناحية الجسدية، فهو صنوها من الناحية المعنوية والأخلاقية مع إتساع فى الأفق تفرضه الحرية والثقافة المتاحة للذكور فى مجتمعه. ولا يميل المؤلف من تذكيرنا بهذا التوافق بين حسنين وأمهم «وكان حسين أشبه الأبناء بأخلاق أمه فى صبرها وعقلها وإخلاصها للأسرة.. وقد تألم كثيرا لمصير أخته، ولكنه استسخر الإعتراض على اقتراح أوجت به الضرورة»^(٣٧).

وطببعي أن يكون حسين مؤمنا بالله كأمه، «وكان حسين راسخ العقيدة عن إيمان وبعض العلم، فلم يداخله شك فى النهاية، وسأل الله بقلبه أن يلقى أباه فى ذلك اليوم البعيد، وهما فى أحسن حال من رضوان الله»^(٣٨). وحسين ليس مؤمنا فقط ولكنه راض

(٣٧) الرواية ص ٢٢.

(٣٨) المرجع ص ١٢.

(٣٤) بداية ونهاية ص ١١٢-١١٣.

(٣٥) الرواية ص ٧.

(٣٦) المرجع ص ٢٦.

بقضاء الله. يزن الأمور بفكره، وقادر على التعامل مع الواقع ليس أنانيا، وهو قادر على التضحية بنفسه في سبيل الآخرين، لا يتطلع ولا يحقد، ولكنه يحزن فقط وحين يحزن فإنه لا يحزن لنفسه وحدها ولكنه يحزن للآخرين ومعهم، «الجاه والحظ، والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية. لست حاقدًا ولكني حزين. حزين على نفسي وعلى الملايين، لست فردًا ولكنني أمة مظلومة، وهذا ما يولد في روح المقاومة، ويعزيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه، كلا لست حاقدًا ولا يائسًا أيضًا، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي، فلن تفلت من يد حسنين، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب، سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار»^(٣٩).

والمقاومة التي يبديها لما يراه من أوضاع ظالمة، هي السبيل الوحيد الذي يرضاه المؤلف، وهو ترقية العقل بالثقافة والتأمل، وفي مشاجرات حسين وحسين مع الآخرين، كان حسين يخطط وكان حسنين الأداة المنفذة، وفي مواجهة الحياة كان حسين العقل الذي يتجه إليه حسنين كلما أراد فهم أمر أو حل مشكلة، وحسين كنجيب محفوظ لا يؤمن بالعنف الثوري، ولا يشترك في المظاهرات بتاتا. والإشترابية التي كان يؤمن بها صورة طبق الأصل من اشترابية المؤلف التي سبق أن فصلنا الحديث عنها في التمهيد: «وحدثه (حدث حسين حسنين) عن آخر كتاب ابتاعه وهو الاشتراكية لمكد ونالد المترجم عن الإنجليزية، وكيف أن النظام الاشتراكي لا يتعارض مع الدين والأسرة ولا الأخلاق.. كان في وحدته وضيقه يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذي بين أحضانه، وحالا خيرا من الحال المقدورة له، وأسعده الأمل في، إمكان تحقيق خياله دون الإعتداء على العقائد التي أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته»^(٤٠).

وكانت حياته سلسلة من التضحية المستمرة من أجل أسرته، لم يعترض على أى إجراء من إجراءات التقشف التي اتخذتها أمه، ولكنه كان يسمع ويتألم ويفهم ويقدر الظروف أحب بهية كحسينين ولكنه كتم حبه في صدره، فلا وقت للحب، وكاد يتزوج في طنطا ويقطع المعونة عن أسرته، ولكن أمه نبهته من غفلته فأفاق خجلان أسفا. وقطع

(٣٩) بداية ونهاية ص ١٥٥.

(٤٠) الرواية ص ٢٣٢-٢٣٣.

تعليمه وتوظف بالبيكالوريا ليخفف نسبيا من أعباء أسرته، وكان غريبا بعد ذلك أن يكافئه المؤلف بتدمير كل ما ضحى من أجله، وأن يترك له حياة أفضل منها الموت.

رفض المؤلف شخصية حسن مرة، وهو يرفض شخصية حسنين مرتين - كما يظهر من اسمه - يعيش وهو يحمل في داخله من الشر ضعف ما يحمله حسن أخوه الأكبر. وفي حوار بين حسن وحسين تبدو هذه المقارنة واضحة، «- حياة شريفة.. حياة شريفة!.. لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد اسقمتى.. ميكانيكى بقروش معدودات فى اليوم.. أهذه هى الحياة الشريفة؟ السجن أحب إلى منها ولو أنى استمسكت بها طول حياتى لما حليت كنتك بهذه النجمة.. أنتحسب أن حياتى وحدها غير الشريفة؟ يالك من ضابط واهم! حياتك أنت أيضا غير شريفة فهذه من تلك، ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار إلى الصورة). فأنت مدين ببذلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب حقا فى أن أقلع عن حياتى الملوثة أن تهجر أنت أيضا حياتك الملوثة.. فاخلع هذه البذلة ولنبدؤ حياة شريفة معا!!

واصفر وجه حسنين وغض بصره فى ذهول وبأس وقد امتلأ صدره غيظا وحقدًا، وانفجرت شفتاه أكثر من مرة كأنه يهم بالكلام ولكنه كان يطبقهما فى تسليم اليانس. ولم يرحمه حسن على ما بدا من قهره ووجومه فقال:

أرأيت أنك تؤثر النجمة على الحياة الشريفة؟.. ولست ألومك فأنا مثلك أوثر رزقى على الحياة الشريفة (ثم ضاحكا) نحن تنقيقان ويجرى فى عروقنا دم واحد»^(٤١).
وورث حسنين عن والده الوسامة فكان أشد إخوته وسامة وأطولهم قامة، بل كانت قامته أطول من قامة الأب نفسه دلالة على كون حسنين أكثر تطلعا من أبيه. وإذا كان الأب قد قنع بدور السمير والنديم لأحمد بك يسرى، فإن حسنين لا يرضى إلا بالزواج من ابنته. وحسنيين فى صفاته الجسدية والمعنوية يقف موقف النقيض من أمه، ويتجاوز فى التطلع موقع أبيه، ويتشابه موقفه مع موقف محبوب عبد الدايم، ورشدى عاكف ويتمتع بأغلب صفات الشخصية المرفوضة فى رؤية المؤلف.

وهو مادمى النزعة إلى أكبر حد، جذبه جسد بهية فتعلق بها لجسدها وليرتفع من مستوى الطابق الأول في عمارته إلى مستوى الطابق الثالث، وجذبه جسد بنت أحمد بك يسرى ليركب بركوبها طبقتها. وفي أول مرة يرى فيها بهية، يعبر المؤلف عن مشاعره على هذه الصورة، «ثم اقترب حسنين من الباب، ورفع يده لينقر عليه ولكن يده جمدت في الهواء ورنت عيناه إلى الداخل على رغمه... رأى فتاة مولية الباب ظهرها ومنحنية على شيء بين يديها - لعلها تبحث عنه في درج من أدراج البوفيه - وقد برز ردفها اللطيفان. وانحسر الفستان عن ساقها وباطن ركبتيها، ساقان مدججتان يكسوها بياض ضاحك تكاد العين تحس طراوتها.. وثبتت عيناه على المنظر، فلم يبد حراكا.. وعجب حسنين لموقفه فدنا منه في اهتمام وألقى ببصره من فوق كتفه وهو يشرب بعنقه وجذب أخاه من ذراعه وهو يرميه بنظرة حادة كأنما يقول له «أجنون أنت»^(٤٢). وحين يرى بنت أحمد بك يسرى ومتع وزينة الحياة في فيلته يعبر. عن مشاعره بعد أن امتلأت نفسه «طموحا وثورة وسخطا» على هذه الصورة، «ما أجهل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة ليست شهوة فحسب، ولكنها قوة وعزة.. فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسبلة الجفون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بى قائلا «سيدى»... هذه هى الحياة.. إذا ركبها ركبت طبقة بأسرها»^(٤٣).

وطبيعى أن يكون حسنين المادى الطموح المتحرق شوقا إلى زينة الحياة الدنيا أتانى متضخم الذات، أنا أولا وبعدى الطوفان، لا يعرف معنى التضحية ولا يقدرها، شعاره فى كل سلوكه «إذا بت ظمأنا فلا نزل القطر». مستعد أن يرتفع على جثث الآخرين حتى ولو كانت جثث أفراد أسرته، أو بهية بنت فريد أفندى الذى وقف مع الأسرة فى كل أزماتها. كان أول من رفض أن تشتغل نفيسة خياطة، وكان أكبر مستغل لدخلها فى تحقيق متعه. سلوكه ردود فعل عصبية لا تفكير فيها ولا وعى، فلا طاقة له على التفكير ولا حرص على ثقافة. رافض ومتمرد على كل ما يحول بينه وبين تحقيق طموحه، سواء أكانت القوة التى يتمرد عليها فى السماء أو فى الأرض. فهو متمرد على

(٤٢) بداية ونهاية ص ٤٤.

(٤٣) الرواية ص ١٩٠

الله والقدر والأسرة في ماضيها وحاضرها، وعلى المجتمع والسلطة أيضا لا يقدر الظروف ولا يعي الواقع، وكما لو ألغاه إلغاء كاملا وفر منه، وحين سمع لأول مرة بموت والده رفض التسليم بالحقيقة وأعلن استحالة وقوعها، «وهتف حسنين وهو لا يدري قائلا:

- توفي أبي!!... مستحيل!!

وغمغم حسنين وكأنه يحدث نفسه:

- كيف.. لقد تركناه منذ ساعتين في صحة جيدة وهو يتأهب للخروج إلى الوزارة»^(٤٤).

وقد بذل حسنين غاية جهده حتى لا يرى أحد من المشيعين قبر والده الذي يشبه قبور الصدقة، وارتاح ارتياحا كبيرا للحضور أحمد بك يسرى الجنازة. وحين تعرض الأم على الأبناء ضرورة أن تعمل نفيسة بالخياطة لا يفهم ولا يقدر فيقول، «لن تكون أختي خياطة، كلا، ولن أكون أختا لخياطة.

وقطبت الأم في غضب وصاحت به: أنت ثور، تاكل وتنام، ولا تدري عن الدنيا شيئا، وهيهات أن يفهم عقلك الغبي حقيقة حالنا!!»^(٤٥).

وحين يعجز حسنين عن إلغاء الواقع أو الفرار منه يكذب ثم يصدق كذبه، ويخترع لنفسه أمجادا وهمية، كذب على زملائه في المدرسة وأقنعهم بأنه وارث لعقارات من أبيه، وأن أباه كان وكأنه يودعه في آخر مره رآه فيها قبل موته، «لم يكن شيء من هذا قد حصل، ولا يدري كيف قاله والأعجب من هذا كله أنه قاله بتأثر صادق كما لو كان وقع حقا.. وقد نطق به ارتجالا مدفوعا برغبة غامضة في تبجيل والده.. وعجب حسنين لوصفه ثم دهش لتأثره، فكاد يغلبه الإبتسام»^(٤٦).

وعاش حسنين قلقا طموحا معذبا بائسا مطاردا بماضيه وماضى أسرته، الذي يريد أن يلغيه ومن الذي يستطيع إلغاء ماضيه؟ وعاقبه المؤلف على ماديته ولا أخلاقيته

(٤٤) الرواية ص ٧

(٤٥) المرجع ص ٢١

(٤٦) بداية ونهاية ص ٢٨

أسوأ عقاب، وفي الوقت الذي استقرت فيه نجمة ضابط سلاح الفرسان على كفه، وانتقل إلى مصر الجديدة ليبدأ حياة جديدة، وقبل أحمد بك يسرى التفكير في خطبته لابنته، انهالت عليه الكوارث، ورفض البك خطبته لابنته لماضى أسرته، ولحقه حسن إلى مصر الجديدة مصابا جريحا ومطاردا من البوليس، ثم أصيب بالضربة القاضية حين اكتشف أن نفيسة عاهرة، فدفعها لتلقى بنفسها في النيل ثم لحق بها.

وإذا كان المؤلف في رواية بداية ونهاية يحاصر شخصياته ويسوقها إلى المسلخ بلا رحمة، فإن حصاره لنفيسة بلغ أشد وأقسى درجة من الإحكام، وقسوته عليها كانت بالغة الشدة، فقد خصها بلامح والدتها الجسدية وجعل منها فتاة دميمة، ثم منحها طول أخيها حسنين ليشير إلى تطلعها وقربها من الدها وأخيها في هذه الناحية، ومنحها غريزة أثنوية بالغة العنف، يصفها المؤلف بأنها الشيء الوحيد المكتمل فيها، وحرمها من الزواج في حياة أبيها حتى بلغت الثالثة والعشرين من عمرها، وبرر ذلك بقبحها برغم أن والدتها تزوجت من موظف وسيم في شبابها وهي تماثلها في القبح.

وحين مات والدها أصبح حلمها بالزواج حلما مستحيلا لأنها أصبحت بلا مال ولا جمال ولا أب، وهكذا وضعها المؤلف بين نارين: حرمها من مجرد الحلم بالرجل كما تفضل عليها بغريزة تطلب الرجل باللمح وعنف. ويزيد من اشتعال غريزتها الحرمان الذي أصبح قدرها، وخياطتها لثياب العرائس. وأصبح سقوط نفيسة قدرا لا مفر منه يسوقها إليه المؤلف، فتنتقل من حلم الزواج باين البقال بحيوانيته إلى التسليم شبه الراضى لهذه الحيوانية، ثم إلى احتراف الدعارة، ثم الفضيحة لتحكم بنفسها على نفسها بالإعدام غرقا في النيل.

ورغم براعة المؤلف في تصوير شخصياته الرئيسية فإن تشبيته للملاحها من البداية ثم إخضاعها إخضاعا كاملا لرؤيته، جعل صورة الشخصيات واضحة ومكشوفة بصورة كاملة من بداية الرواية، وجعل فعلها مكشوبا من البداية أيضا بحيث تفقد هذه الشخصيات القابلية للتطور والنمو، كما تفقد الكثير من قدرتها على إثارتنا وإدهاشنا، وإن كانت من حق المؤلف علينا أن نشير إلى أن جرأته على استخدام الأساليب غير التقليدية في أسلوب رواية بداية ونهاية قد ساعده على الكشف الداخلي عن العالم النفسى لشخصياته وعن ردود أفعالها، وذلك أدى إلى عمق وخصوصية تصويره لها، ويمثل

ختام الرواية، والذي يصور فيه المؤلف مشاعر حسنين قبل انتحاره، مثلا صادقا على النجاح الذي حققه المؤلف في هذا المجال، «واستوى واقفا إما لأنه ضاق بمسئله، وإما لأنه وجد حافزا جديدا، وابتعد عن الشجرة وهو يلقي نظرة الوداع على نقطة البوليس، ثم اتجه صوب الجسر. سار في خطو ثقيل خافض الرأس، ما في شعوره إلا السأم والنزوع إلى الهرب.. «لا أريد أن يمك سوء بسببي، أمر ربنا. أمر الشيطان. النيل. ليكن وإذا ساورك خوف كلا، إن ما ورائي في الحياة أقطع من الموت. أنت مستعدة؟ لماذا تغيب الملازم حسنين، ألم يرسل خطاب اعتذار؟ رأيت صاحب هذا الوجه عقب انتشارال الجثة وسألته هل شاهد الحادثة وكان مذهولا.. وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه في هياج واصطخاب، وأخلى رأسه من الفكر. «إذا أردت هلم، لن أصرخ فلأكن شجاعا ولو مرة واحدة. ليرحمنا الله»^(٤٧).

وكان طبيعيا نظرا لتركيز المؤلف على شخصياته الرئيسية، ألايهم كثيرا بشخصياته الثانوية، سواء أكانت هذه الشخصيات من شخصيات القاهرة الأرستقراطية، أو من شخصيات القاهرة البورجوازية. والمؤلف يصور هذه الشخصيات جميعا بأسلوب واحد، فهي شخصيات مسطحة جاهزة ينتهي المؤلف منها بتقديم تقرير عنها حين تظهر لأول مرة في الرواية، أو حين تسنح الفرصة المناسبة، وهو يقدم لنا على سبيل المثال جار الأسرة الكريم فريد أفندي في شكل تقرير يحيط بكل جوانب حياته فيقول، «كان فريد أفندي ممن لا يبرحون بيوتهم بغير داع قهار.. ويرى طيلة فراغه متربعا على الكنبه ومن حوله زوجته وبهية ابنته وسالم ابنه الصغير، يسمرون ويمصون القصب أو يشوون بأبافرة، وكانت الأم تكن له مودة صادقة لعطفه ومروءته،..... بيد أنه كان موظفا تافه الشأن وهو ما غاب عن تقدير المرأة..... ثم نعمت أسرة كامل أفندي برفاهية جديدة حين رقى المرحوم إلى الدرجة السادسة قبل وفاته بخمسة أعوام.. واستقبل فريد أفندي عهدا جديدا منذ عامين، فورث بيتا بالسيدة زينب يدر إيجاره عشرة جنيهات شهريا، وبلغ دخله ثمانية وعشرين جنيها أو ما يعد ثروة في عام ١٩٣٣، وبات فريد أفندي سيد عطفة نصر

الله، وزاد ترهلا على ترهل، ولولا حرص زوجه على الإقتصاد لمواجهة مستقبل فتاتها وأبنها الصغير لنفذ الرجل ما أرادته يوما من الانتقال إلى شقة بشارع شبرا^(٤٨).

٤

في تتبعنا لرحلة نجيب محفوظ ومعاناته مع الصياغة الأسلوبية في الروايات السابقة على بداية ونهاية نلاحظ بوضوح أن أسلوب المؤلف انتقل من أسلوب تسيطر عليه البلاغة الشكلية، إلى لغة التقارير، إلى الصراع في رواية زقاق المدق بين لغة التقارير وبين اللغة الروائية. ومعنى ذلك أن أسلوب المؤلف كان يتقدم دائما، وفي تصاعد مستمر ليقترب من اللغة الروائية وكلما زادت رؤية المؤلف عمقا كلما ازداد بناء رواياته تماسكا، وأصبح نسيجها أكثر تلاحما. ويمثل أسلوب رواية بداية ونهاية خطوة متقدمة أخرى على طريق المؤلف الشاق والطويل بحثا عن أسلوب روائي أكثر نجاحا، وقد أوشك الصراع بين اللغة الروائية ولغة التقارير على أن يحسم بشكل واضح في رواية بداية ونهاية لصالح اللغة الروائية.

وحيث تجاوزت رؤية المؤلف مفهوم تثبيت الطبقة تماسك بناء الرواية، واختفت قضية الحكايات المنفصلة والمحاوور المتوازية. ونجح المؤلف في التعبير من خلال أفراد أسرة واحدة عن طبقات القاهرة الثلاث، كما تخلص المؤلف من التركيز على شخصية واحدة، ليوزع الفعل على كل شخصيات الرواية بصورة متوازنة ولتنساب حركة الفعل بلا معوقات، أو على الأصح بلا معوقات كبيرة. صحيح أن المؤلف عجز عن تجاوز مفهوم ثبات الشخصية مما جعل صورتها أقل خصوبة ونماء، وجعلها تبدو وكأنها تقوم بأفعال سبق أن قامت بها بالفعل، ولكن لا شك في أن هذه الشخصيات تتمتع بعمق لم يسبق أن تمتعت به شخصيات نجيب محفوظ قبل رواية بداية ونهاية.

وتتمثل أهم انجازات المؤلف الأسلوبية في رواية بداية ونهاية في أنه أوشك أن يتخلص من لغة التقارير، وحين يلجأ إلى لغة التقارير نادرا، خاصة حين يتحدث عن الشخصيات الثانوية، فهو لا يطيل، ولكنه يقدم تقارير قصيرة لا تمتد أكثر من سطرين أو عدة أسطر، ثم يتخلص منها ليعود إلى لغة التصوير. كما تخلص المؤلف إلى

حد كبير من أسلوب الحكاية الشعبية وهو أسلوب كان وقد كان إلى لغة الحاضر، وهي لغة أشبه بلغة السينما، تعرض الفعل حركة وحوارا في صور مجسدة متتابعة لا يعوقها تعليقات من المؤلف، ولا تقارير عامة تفقد الفعل خصوصيته، ولا يرتد المؤلف إلى لغة كان وقد كان إلا حين يعود إلى تقاريره القصيرة الخاطفة، أو حين يقدم تقاريره عن الشخصيات الثانوية.

و حين تجاوز المؤلف أسلوب التقارير، وعرض الفعل في لحظة حضور، أصبح أكثر جرأة على استخدام الأساليب الحديثة، ولم يقف المؤلف في بداية ونهاية عند استخدام الاسترجاع غير المباشر، والمونولوج الداخلى غير المباشر، ولكنه استخدم الصورة المباشرة لهذين الأسلوبين، وتجاوز بهذه الصورة التتابع الزمنى التقليدى ليحل مكانه الزمن النفسى، مما منح المؤلف فرصة أكبر لكشف العالم الداخلى لشخصياته. وإن كان من الملاحظ أنه لم يستغل أسلوب الرسائل بنفس القدر من البراعة التى استغل بها الأساليب الفنية الأخرى فى الرواية. كما تجاوز المؤلف بنية الجملة التقليدية لتصبح جملة أقصر، وإيقاعها أسرع، ولتتخلص هذه الجملة من صيغ الربط التقليدية. وأصبحت ألفاظه أكثر مرونة وحدانية، وإن كان لم يتخلص بعد بشكل كامل من الألفاظ القاموسية والمعجمية.

وتمثل أغلب فقرات الرواية الإنجاز الكبير الذى تحقق للمؤلف فى رواية بداية ونهاية، كما يتمثل هذا الانجاز الكبير فى الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية^(٤٩) التى يصور فيها المؤلف نفيسة بعد أن أصبحت خياطة محترفة، وهى تدخل بيت عروس لأول مرة لتخيط لها ثياب عرسها. وتبدأ الفقرة على هذه الصورة، «وجدت نفيسة نفسها فى حجرة متوسطة الحجم، قامت على جانبها كنبتان كبيرتان وبضعة مقاعد، أما أرضها ففرشت ببساط أسبوطى، وفى جدارها المواجه لمدخلها شرفة تطل من الدور الرابع على شارع شبرا، كان الأثاث قديما والظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الأسرة فى أوقات الفراغ كما يمكن أن يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كنب من الباب، وقد لاحظت الفتاة منذ وطئت قدمها الشقة أنها على قدر وافر من الجاه يبدو فى الصالة الصغرى التى أثنت كمدخل للبيت، والصالة الكبرى الفاخرة

(٤٩) الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية هى الفقرة رقم (١٩) وتقد الفقرة من ص ٥٤ إلى ص ٥٧ من الرواية.

المعدة للسفرة. فحق لها أن تصدق صاحبة بيتهم بعطفة نصر الله حين قالت لها «جئت لك بزبونه ملآنة»، عروس، من أسرة كريمة، فأرجو أن تخطى ثيابها بما تستحق من عناية عليها تفتح لك مغلق الأبواب». وكانت ترتدى ثوب الحداد، وقد أرسلت شعرها الأسود في ضفيرة قصيرة فبدا وجهها العاطل من الزواق والحسن شاحبا بأثسا، «بيت غريب، وأناس غرباء. خطوة جديدة في سبيل المهنة. لست إلا خياطة. ليست كرامتي التي تعز على ولكن كرامتك أنت يا أباي».

في هذا النص من بداية الفقرة موضوع الدراسة مازلنا نلمح الصراع واضحا بين الأساليب التقليدية، والأساليب الحديثة فنحن نجد نفيسة من البداية في قلب الموقف بلا مقدمات، ونجد أنفسنا في وجه الفعل مباشرة، ولكن المؤلف لا يصف الحجرة التي وجدت نفيسة نفسها فيها بعدسة نفيسة الغربية في بيت غريب، ولكنه يصفها من خلال منظاره هو، فيحدد حجمها وموقعها، ويصف أاثاتها، والبساط الذي فرش على أرضها، ويحدد موقع الأثاث في الحجرة، وموقع الشرفة منها، والطابق الذي تقع فيه الشقة، والشارع الذي تطل عليه، ويبدو على جملة الحرص على الإحاطة بكل شئ «أما أرضها ففرشت ببساط أسيوطي» والمؤلف لا يكتفى بما قدم، ولكنه يدخل بصيغة كان ليقدم تقريرا قصيرا يستكمل فيه الحديث عن البيت، ويلجأ في هذا التقرير إلى أساليب الربط والإستدلال التقليدية والجمل الطويلة الملتوية، «كان الأثاث قديما والظاهر أن الحجرة كانت معدة لجلوس الأسرة في أوقات الفراغ كما يمكن أن يستدل عليه من وجود الراديو بداخلها على كتب من الباب»، والجمل ليست طويلة وملتوية فقط ولكن التواءها لا مبرر له، ولا تخلو من ألفاظ قاموسية لا ضرورة لها.

ويتنبه المؤلف إلى نسيانه لوجود الفتاة التي كان ينبغي أن يعرض شريط الصور كله من خلال عدستها فينبهنا إلى وجودها بجملته طويلة معقدة ثانية، تبدأ بقوله : «وقد لاحظت الفتاة»، ويصف المؤلف الشقة بأنها على قدر كبير من الجاه وهو وصف يبدو غريبا، كما يستخدم لفظة وطئت بدلا من وضعت قدمها. وحين يستخدم المؤلف أسلوب الإسترجاع لأول مرة يستخدمه بصورة غير مباشرة وبصياغة تقليدية لا تخلو من غرابة، «فحق لها أن تصدق صاحبة بيتهم بعطفة نصر الله حين قالت لها». وحين يقدم المؤلف المونولوج الداخلي الأول يتغير طابع الأسلوب، من أسلوب تقليدي إلى

أسلوب حديث، فهو يدخل عليه مباشرة في جمل قصيرة سريعة، بلا فواصل تقليدية ولا ألفاظ قاموسية، «بيت غريب، أناس غرباء، خطوة جديدة في سبيل المهنة.. إلخ.

وتدخل العروس على نفيسة بعد انتظار قصير، وتتبادل هي ونفيسة التحية، ويبدأ حوار بين نفيسة والعروس الجميلة تحاول فيه العروس التودد إلى نفيسة، وتحاول نفيسة الدفاع عن ما تظنه كرامتها الجريئة ولو بخلق أمجاد وهمية لنفسها وأسرتها؛ ولا يكتفى المؤلف بعرض حوار البارع، ولكنه يتسلل إلى داخل نفيسة ليقدم مونولوجاً مباشراً ثانياً يكشف عن الحوار الموازي الذي يدور داخل نفيسة والذي يكشف بعمق ووضوح حقيقة مشاعرها:

- أهلا وسهلا، حضرتك ست نفيسة التي أرسلتك ست زينب؟

فقال الفتاة في حياء:

- نعم ياهانم وحضرتك العروس؟

فأومأت بالإيجاب مبتسمة، ثم جلستا، وهي تقول:

- ست زينب تثنى عليك جميل الثناء وإني أتوسم فيك الخير..

فابتسمت نفيسة ابتسامة باهتة وانفرجت شفتاها دون أن تنبس بكلمة «لعلها قالت إني خياطة ماهرة. هذا حسن، أمدح أم ذم، لا أدري، ترى هل قصت عليك نبأ أسرتنا؟ كان أبي كأبيك، وكنت سيدة مثلك، وطالما انتظرت العريس ولكنه لم يأت، ولن يأتى». وسألت العروس في رقة وهي تعلم بالجواب:

- لماذا ترتدين السواد؟

فأجابتها في حزن:

- توفي والدى منذ شهرين. وكان رحمه الله موظفاً في وزارة المعارف.. حدثتنا بذلك ست زينب، البقية في حياتك..

- حياتك الباقية، نحن من بنها، وخالتى تقيم هناك مع زوجها الذى يملك محلجا للقطن..»

ولا يحس الباحث بحاجة إلى الإشارة إلى سيطرة الأسلوب الحديث على هذا الحوار الداخلى والخارجى أو لتأكيد إيجابيات هذا الأسلوب التى تمكن من عرض الفعل من موقع الحضور، ومن خلال عدسة الشخصيات ، وفى النجاح فى كشف عالم الشخصيات النفسى، وفى التخلص من الجملة التقليدية واللفظة القاموسية.

وتدخل خادمة تحمل الأقمشة ، وتكتشف نفيسة أنها أقمشة حريرية للثياب الداخلية للعروس فقط وتحس لذلك بالإطمئنان، وتتفق مع العروس على خياطة هذه الملابس فى بيت العروس، وتبدأ فى قياس ثياب العرس، ويصور المؤلف مشاعر نفيسة الداخلية والخارجية وهى تلمس الحرير الجديد بأصابعها. وتشم رائحته بأنفها بصورة بالغة الدقة والعمق، وتكشف عن براعة الروائى الذى اكتشف الكثير من سر أداته وعرف كيف يستخدمها، «وقامت الفتاة ووقفت أمامها، وجعلت نفيسة تقيس الأقمشة عليها. امتلاً أنفها الغليظ برائحة الحرير الجديد، وشعرت لمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب فيه اشتهاً وفيه ألم. بيد أنها أحست كذلك، حيال استسلام الفتاة وما تعقده على مهارة يديها من رجاء بنوع من السيادة، فكأنما ظفرت بأمل فى العزاء ، ولكنه سرعان ما فتر، وأخلف وراءه يأساً قائماً «عروس وحرير. أحقا أخط هذه الثياب لهذه العروس؟ كلا. هذه الثياب تهباً للعريس قبل العروس، ستداعب أنامله أهدابها الناعسة ومادتها اللطيفة. إني أشرك فى هذا الزواج. وسأشارك فى زيجات كثيرة دون أن أتزوج. قانعة من كل هذا بأحلامى المحرقة يالها من فتاة مليحة وسعيدة. تكاد السعادة تتوهج فى عينيها. اليوم تجهز الحرير. وغدا تنتظر الحبيب. وتتشم أنفاس الأمومة الحارة تهفو عليها من أفق وردى. طالما حلمت بهذا وأبى يقول لى إن الخفة أنفس من الجمال، ثم بلغت الثالثة والعشرين بين الاشفاق والرجاء، وبموته مات الرجاء، لماذا خلقت هكذا دميمة؟ لماذا لم أخلق كإخوتى الذكور؟ ما أجمل حسنين وحسين، حتى حسن. إني مبيتة كأبى، وهو فى باب النصر وأنا فى شبرا».

لا يملك الباحث فى مواجهته لتصوير المؤلف لإنفعالات نفيسة فى هذا الموقف إلا الإحساس بالاعجاب وهو يرى نفيسة تحس ملمس الحرير بأصابعها وتشمة بأنفها، ثم يرى تحديد المؤلف لانفعالاتها المتضاربة بين اللذة والألم، ثم شعورها شعوراً لحظياً بالعزاء. يترك مكانه سريعاً ليأس قاتل، نابح من كونها تخطط ثياب العرائس. وقد

فقدت مجرد الحلم بالرجل. والمؤلف ينتقل بين المشاعر ببراعة وبحل نفسية نفيسة بعمق في جمل قصيرة وإيقاع سريع. ويبلغ من عمق تحليله أننا لا نتوقف كثيرا عند بعض الصيغ التقليدية التي تظهر في أسلوبه مثل صيغة «بيد أنها».

وتنتهى الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية بعرض العروس على نفيسة بعض أجزائها مقدما، فتفرض نفيسة دفاعا عن كرامتها الجريحة رفضا تندم عليه بعد لحظة ويضاعف ألمها دخول حسان خطيب العروس فتقدمها العروس إليه قائلة «ست نفيسة الخياطة» لتكون صفة الخياطة آخر كلمة في الفقرة، والصفة الثابتة المستمرة لنفيسة بكل ما تحمله من تداعيات.

ولئن كانت بداية الفقرة موضوع الدراسة التطبيقية تمثل صراعا حادا بين الأساليب التقليدية والأساليب الحديثة في صياغتها، فإن معظم الفقرة يسجل نصرا يكاد يكون حاسما للأساليب الحديثة، وهو نصر تؤكد صياغة رواية بداية ونهاية بأسرها.

* * *

وبعد فهذه الدراسة لا تزعم لنفسها إلا أنها حاولت أن تعالج مرحلة من تاريخ أكثر كتاب الرواية العربية جدية وإخلاصا، بقدر من الجدبة والإخلاص أرجو أن يكونا جديرين بالإرتفاع إلى مستوى جدية نجيب محفوظ وإخلاصه. كما يرجو كاتب البحث أن تعطيه الحياة الفرصة لا ستكمال حلقات الرحلة الشاقة والطويلة والرائعة مع أدينا الكبير.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

(١) المقالات التي كتبها نجيب محفوظ (١٩٣٠ - ١٩٤٥)^(١)

ملاحظات	تاريخ النشر	اسم المجلة أو الصحيفة	عنوان المقال
	أكتوبر ١٩٣٠	المجلة الجديدة	١ - احتضار معتقدات وتولد معتقدات
نسر الحديث في باب أجوبة القراء	١١ أكتوبر ١٩٣٠	السياسة الأسبوعية	٢ - عن موضوع المرأة والوظائف العامة
	أغسطس ١٩٣١	المعرفة	٣ - تطور الفلسفة إلى ما قبل عهد سقراط
	أكتوبر ١٩٣١	المعرفة	٤ - فلسفة سقراط
	نوفمبر ١٩٣١	المعرفة	٥ - إفلاطون وفلسفته
	٨ مايو ١٩٣٣	السياسة الإيسبوعية	٦ - أنطون تشيكوف في الأدب الروسي
	٢٨ مايو ١٩٣٣	السياسة الإيسبوعية	٧ - الشخص الاجتماعي
	يونيو ١٩٣٣	المعرفة	٨ - الخيال فانيا: عن تشيكوف
نشرت المجلة عددين في عدد واحد	يوليو وأغسطس ١٩٣٣		٩ - عمد المجتمع: لهنريك المعرفة إيسن

(١) ترتب المقالات حسب تاريخ نشرها.

ملاحظات	تاريخ النشر	اسم المجلة أو الصحيفة	عنوان المقال
	٨ أكتوبر ١٩٣٣	السياسة	١٠ - مولير
	١٠ أكتوبر ١٩٣٣	الجهاد	١١ - آيات النهضة: ميكائيل أنجلو
	٢٥ أكتوبر ١٩٣٣	الجهاد	١٢ - الطبيعة والمجتمع
	١٥ نوفمبر ١٩٣٣	الجهاد	١٣ - الضحك
	٢١ نوفمبر ١٩٣٣	الجهاد	١٤ - الضحك عند برجسون (طبيعة الضحك)
	٢٣ يناير ١٩٣٤	الجهاد	١٥ - الضحك عند برجسون (الشخصية الكوميديا)
الأدباء هم: العقاد وطه حسين وسلامة موسى	١٩٣٤ فبراير	المجلة الجديدة	١٦ - ثلاثة من أدبائنا
	١٩٣٤ مارس	المجلة الجديدة	١٧ - الحب والغريزة الجنسية
نشرت المجلة عددان في عدد واحد، وأشار المؤلف إلى تكملة للمقال لم نعثر عليها ^(١)	إبريل ومايو سنة ١٩٣٤		١٨ - الرجوع إلى ميتوزيلا المعرفة لبرناردشو
	١٤ إبريل ١٩٣٤	السياسة الأسبوعية	١٩ - فكرة النقد في فلسفة كانت

(١) عثرنا على حزه نان من المقال في عدد يونيو ويوليو وأसार المؤلف إلى حزه نالت، لم نستطع العثور عليه.

ملاحظات	تاريخ النشر	اسم المجلة أو الصحيفة	عنوان المقال
	١٦ يونيو ١٩٣٤	الجهاد	٢٠ - الحياة الكاملة
	أغسطس ١٩٣٤	المجلة الجديدة	٢١ - فلسفة برجسون
	١٤ أغسطس ١٩٣٤	الجهاد	٢٢ - معنى الفلسفة جـ ١
الجزء الثاني من المقال	٢١ أغسطس ١٩٣٤	الجهاد	٢٣ - معنى الفلسفة جـ ٢
	سبتمبر ١٩٣٤	المجلة الجديدة	٢٤ - البراجتزم أو الفلسفة العملية
	أكتوبر ١٩٣٤	المجلة الجديدة	٢٥ - فلسفة الحب
	نوفمبر ١٩٣٤	المجلة الجديدة	٢٦ - المجتمع والرقي البشرى
المقالة الثانية طبق الأصل من المقالة الأولى	مارس ١٩٣٧	الحديث (حلب)	٢٧ - المجتمع والرقي البشرى
	ديسمبر ١٩٣٤	المجلة الجديدة	٢٨ - الشخصية
المقالة الثانية تكملة للمقالة الأولى	يناير ١٩٣٥	المجلة الجديدة	٢٩ - الفلسفة عند الفلاسفة جـ ١
وكلتاها تفصيل على مقالتي الجهاد: معنى الفلسفة	فبراير ١٩٣٥	المجلة الجديدة	٣٠ - ماذا تعنى الفلسفة جـ ٢
	مارس ١٩٣٥	المجلة الجديدة	٣١ - السيكولوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة

ملاحظات	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	عنوان المقال
المقالة منشورة في باب من كل بستان زهرة	المجلة الجديدة	١٣ مارس ١٩٣٥	٣٢ - الفلسفة بين المادة والروح
	المجلة الجديدة	أبريل ١٩٣٥	٣٣ - الحياة الحيوانية
	المجلة الجديدة	مايو ١٩٣٥	٣٤ - الحواس والإدراك
	المجلة الجديدة	يونيو ١٩٣٥	٣٥ - الشعور
	المجلة الجديدة	يوليو ١٩٣٥	٣٦ - نظريات العقل.
	المجلة الجديدة	أغسطس ١٩٣٥	٣٧ - اللغة
	المجلة الجديدة	يناير ١٩٣٦	٣٨ - الله، ج ١
تكملة المقالة السابقة.	المجلة الجديدة	مارس ١٩٣٦	٣٩ - فكرة الله في الفلسفة، ج ٢
	المجلة الجديدة	أغسطس ١٩٣٦	٤٠ - الفن والثقافة
نشرت مقالات «الأيام» في باب ثابت بعنوان: «قرأت»	الأيام	٣٠ نوفمبر ١٩٤٣	٤١ - قرأت
	الأيام	٧ ديسمبر ١٩٤٣	٤٢ - قرأت
	الأيام	٢١ ديسمبر ١٩٤٣	٤٣ - قرأت : للفن والتاريخ
	الأيام	٢١ يناير ١٩٤٤	٤٤ - قرأت
	الرسالة	٢٣ أبريل ١٩٤٥	٤٥ - التصوير الفني في القرآن
	الرسالة	٦ أغسطس ١٩٤٥	٤٦ - رأى في الترجمة
	الرسالة	٢٧ أغسطس ١٩٤٥	٤٧ - القصة عند العقاد

(ب) قصص البداية (١٩٣٢-١٩٤٦)^(١)

ملاحظات	اسم القصة	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر
	١ - فترة من الشباب	السياسة	٢٢ يوليو ١٩٣٢
	٢ - ثمن الضعف	المجلة الجديدة الأسبوعية	٣ أغسطس ١٩٣٤
	٣ - أدلة الإتهام	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٤ سبتمبر ١٩٣٤
	٤ - وفاة	المجلة الجديدة الأسبوعية	٥ أكتوبر ١٩٣٤
	٥ - مأساة الغرور	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٩ أكتوبر ١٩٣٤
	٦ - ملوك جوف الأرض	المجلة الجديدة الأسبوعية	٢ نوفمبر ١٩٣٤
	٧ - الحلم واليقظة	المجلة الجديدة الأسبوعية	٣٠ نوفمبر ١٩٣٤
	٨ - البحث عن زوج	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٤ ديسمبر ١٩٣٤
	٩ - العرافة	المجلة الجديدة الأسبوعية	أول فبراير ١٩٣٥
	١٠ - حكمة الحموى	المجلة الجديدة الأسبوعية	١٨ مارس ١٩٣٦
	١١ - راقصة من برديس	المجلة الجديدة الأسبوعية	٢٩ أبريل ١٩٣٦
	١٢ - الشر المعبود	المجلة الجديدة الأسبوعية	٢٧ مايو ١٩٣٦
	١٣ - الشر المعبود [معدلة] الرواية		١٥ أكتوبر ١٩٣٩
همس الجنون	١٤ - تبحث عن زوج	مجلتى	١١ يوليو ١٩٣٧
	١٥ - خيانة في رسائل	الرواية	١٥ يوليو ١٩٣٧
همس الجنون	١٦ - مهر الوظيفة	الرسالة	٩ أغسطس ١٩٣٧
	١٧ - قناع الحب	مجلتى	١٥ أغسطس ١٩٣٧
	١٨ - المرض المتبادل	الرواية	١٦ سبتمبر ١٩٣٧
همس الجنون	١٩ - الحظ	الرواية	١٦ أكتوبر ١٩٣٧
	٢٠ - الدهر المعلم	الرواية	١٥ يناير ١٩٣٨
	٢١ - أول إبريل	الرواية	أول فبراير ١٩٣٨
	٢٢ - الذكرى	الرواية	١٥ مارس ١٩٣٨

(١) ترتب القصص حسب تاريخ نشرها، ويشار في خاتمة الملاحظات إلى القصص التي نشرت في مجموعة «همس الجنون» أما

القصص المنشورة في همس الجنون ولم نعد عليها في دوريات فنسفر لها قائمة منفصلة.

ملاحظات	تاريخ النشر	اسم المجلة أو الصحيفة	اسم القصة
	١٥ يونيو ١٩٣٨	الرواية	٢٣ - ثمن زوجة
	أول يوليو ١٩٣٨	الرواية	٢٤ - أحزان الطفولة
همس الجنون	أول أغسطس ١٩٣٨	الرواية	٢٥ - نكتة الأمومة
	١٥ أغسطس ١٩٣٨	الرواية	٢٦ - حكمة الموت
	أول سبتمبر ١٩٣٨	الرواية	٢٧ - موت الحب
	أول نوفمبر ١٩٣٨	الرواية	٢٩ - فتاة العصر
	٨ نوفمبر ١٩٣٨	مجلتى	٢٩ - ثمن الأمومة
	أول ديسمبر ١٩٣٨	الرواية	٣٠ - عفو الملك أسركاف
همس الجنون	١٥ ديسمبر ١٩٣٨	الرواية	٣١ - روض الفرج
همس الجنون	أول يناير ١٩٣٩	الرواية	٣٢ - الزيف
همس الجنون	١٥ يناير ١٩٣٩	الرواية	٣٣ - كيدهن
	أول فبراير ١٩٣٩	الرواية	٣٤ - الأرجواز المحزن
	أول مارس ١٩٣٩	الرواية	٣٥ - الكرة
همس الجنون	أول أبريل ١٩٣٩	الرواية	٣٦ - يقظة المومياة
همس الجنون	أول مايو ١٩٣٩	الرواية	٣٧ - هذا القرن
همس الجنون	أول يونيو ١٩٣٩	الرواية	٣٨ - الشريدة
همس الجنون	أول يوليو ١٩٣٩	الرواية	٣٩ - حياة للغير
	أول أغسطس ١٩٣٩	الرواية	٤٠ - التل الكبير
همس الجنون	أول سبتمبر ١٩٣٩	الرواية	٤١ - الورقة المهلكة
	١٧ يونيو ١٩٤٠	الرسالة	٤٢ - للرجل الذى لا يقاوم
همس الجنون	١٥ يوليو ١٩٤٠	الرسالة	٤٣ - حلم ساعة
	٢٨ أكتوبر ١٩٤٠	الرسالة	٤٤ - التطوع للعذاب
	٤ نوفمبر ١٩٤٠	الرسالة	٤٥ - فتوة العطوف
همس الجنون	٢ ديسمبر ١٩٤٠	الرسالة	٤٦ - عبث أرسنقراطى
	١٣ يناير ١٩٤١	الرسالة	٤٧ - الحب والسحر

اسم القصة	اسم المجلة أو الصحيفة	تاريخ النشر	ملاحظات
٤٨ - مرض طيب	الرسالة	١٧ مارس ١٩٤١	همس الجنون
٤٩ - الهديان	الرسالة	٧ أبريل ١٩٤١	همس الجنون
٥٠ - القبيء	الرسالة	٧ يوليو ١٩٤١	
٥١ - عودة سنوحى	الثقافة	١٥ يوليو ١٩٤١	
٥٢ - ثمن السعادة	الرسالة	٢١ يوليو ١٩٤١	همس الجنون
٥٣ - مفترق الطرق	الرسالة	١١ أغسطس ١٩٤١	همس الجنون
٥٤ - بعد عشرة أعوام	الثقافة	١٦ ديسمبر ١٩٤١	
٥٥ - بذلة الأسير	الرسالة	١٩ يناير ١٩٤٢	همس الجنون
٥٦ - ليلة الغارة	الثقافة	٣ فبراير ١٩٤٢	
٥٧ - سرقة بغير سارق	الثقافة	٢٣ يونيو ١٩٤٢	
٥٨ - الأمانى الضائعة	الساعة ١٢	٢ يوليو ١٩٤٢	
٥٩ - أكل العيش يجب	الساعة ١٢	٣٠ يوليو ١٩٤٢	نشرت في همس الجنون بعنوان «من مذكرات شاب»
٦٠ - حضرة رؤوف أفندى الثقافة		١٨ أغسطس ١٩٤٢	
٦١ - غاب القط	الساعة ١٢	٢٧ أغسطس ١٩٤٢	
٦٢ - موعد غرام	الساعة ١٢	٥ نوفمبر ١٩٤٣	
٦٣ - الحالم بسوق العيش	الساعة ١٢	٤ فبراير ١٩٤٣	
٦٤ - نحن رجال	الساعة ١٢	٢٩ إبريل ١٩٤٣	همس الجنون
٦٥ - الكلمة الأخيرة	الساعة ١٢	٢٤ يونيو ١٩٤٣	
٦٦ - مائة جنيه	الساعة ١٢	١٥ يوليو ١٩٤٣	
٦٧ - إصلاح القبور	الساعة ١٢	٢٦ أغسطس ١٩٤٣	همس الجنون
٦٨ - عمى حسن	الرسالة	٨ مايو ١٩٤٤	
٦٩ - همس الجنون	الرسالة	١٩ فبراير ١٩٤٥	همس الجنون

ملاحظات	تاريخ النشر	اسم المجلة أو الصحيفة	اسم القصة
	١٦ أبريل ١٩٤٥	الرسالة	٧٠ - صوت من العالم الآخر، ج ١
همس الجنون	٢٣ أبريل ١٩٤٥	الرسالة	٧١ - صوت من العالم الآخر، ج ٢
	٢٧ أغسطس ١٩٤٥	الرسالة	٧٢ - حزن في سرور
	٢٦ أغسطس ١٩٤٦	كليوباترا	٧٣ - امرأة في رجل
	٩ سبتمبر ١٩٤٦	كليوباترا	٧٤ - قتييل برىء

(ج) قصص أخرى في همس الجنون^(١):

- ١ - الجوع
- ٢ - الثمن
- ٣ - حياة مهرج
- ٤ - فلفل

(١) لم تنشر على هذه القصص منشورة في دوريات.

(د) أحاديث ومقالات أخرى لنجيب محفوظ^(١)

- ١ - مع الأدباء، الآداب، بيروت، يونيو ١٩٦٠.
- ٢ - أدبنا المعاصر في ضوء التيارات الفلسفية^(٢)، الآداب، بيروت، مارس ١٩٦٢.
- ٣ - رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة، الكاتب، القاهرة، يناير ١٩٦٣.
- ٤ - رد على أحمد عباس صالح، الكاتب، القاهرة، مارس ١٩٦٦.
- ٥ - ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، الآداب، بيروت، مارس ١٩٦٧.
- ٦ - مع نجيب محفوظ، الفكر المعاصر، القاهرة، سبتمبر ١٩٦٨.
- ٧ - نجيب محفوظ يقدم الرواية في مائة عام، الكاتب العربي، القاهرة، يوليو ١٩٧٠.
- ٨ - حوار الاجيال حول القصة المصرية، بين نجيب محفوظ ويوسف الشاروني، الطليعة، القاهرة، يناير ١٩٧٣.
- ٩ - نجيب محفوظ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها، الآداب، بيروت، يوليو سنة ١٩٧٣.
- ١٠ - حوار مع نجيب محفوظ، مجلة آفاق عربية، بغداد، فبراير ١٩٧٦.
- ١١ - نجيب محفوظ يرد على صحيفة القبس الكويتية، روز اليوسف، ٢ فبراير ١٩٧٦.
- ١٢ - نجيب محفوظ يتحدث إلى الطليعة الأدبية، الطليعة الأدبية، بغداد، فبراير ١٩٧٧.

(١) مختصر في هذا المجال على الأحاديث والمقالات التي اعتمدنا عليها اعتمادا مباشرا في البحث، وترتيب الأحاديث والمقالات حسب

تاريخ سرها.

(٢) ندوه اشترك فيها نجيب محفوظ

(هـ) أعمال نجيب التي درست في الكتاب^(١)

- ١ - مصر القديمة، تأليف جيمس بيكي، مترجم عن الانجليزية، القاهرة، ١٩٣١، طبعة أولى، ١٩٣١.
- ٢ - عبث الأقدار، مطبعة مصر، ط٣، ١٩٦٠(٤)، طبعة أولى ١٩٣٩.
- ٣ - رادوبيس، لجنة النشر للجامعيين، ط٢، ١٩٤٧ (٤)، طبعة أولى ١٩٤٣.
- ٤ - كفاح طيبة، لجنة النشر للجامعيين، ط٢، ١٩٤٧(٤)، طبعة أولى ١٩٤٤.
- ٥ - القاهرة الجديدة (فضيحة في القاهرة)، الكتاب الذهبي، نوفمبر ١٩٥٣، طبعة أولى ١٩٤٦.
- ٦ - خان الخليلي، الكتاب الذهبي، يوليو ١٩٥٢، طبعة أولى ١٩٤٦.
- ٧ - همس الجنون، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة (٤)، طبعة أولى ١٩٤٧ (٤).
- ٨ - زقاق المدق، الكتاب الذهبي، نوفمبر ١٩٥٤، طبعة أولى ١٩٤٧.
- ٩ - السراب، لجنة النشر للجامعيين، (٤) طبعة أولى ١٩٤٨.
- ١٠ - بداية ونهاية، الكتاب الذهبي، مارس ١٩٥٦، طبعة أولى ١٩٤٩.

(١) ترتيب الأعمال حسب تاريخ نشرها، ونشير إلى الطبعة التي رجعنا إليها، كما نشير إلى تاريخ الطبعة الأولى.

ثانيا: المراجع:

(١) الكتب^(١)

- ١ - أحمد محمد عطية : مع نجيب محفوظ، دار الثقافة، دمشق، ١٩٧١.
- ٢ - د. أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧١.
- ٣ - رجاء النقاش : أدباء معاصرون، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢.
- ٤ - د. سيد النساى : دليل القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- ٥ - د. طه وادى : ١ - مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٢.
- ٢ - صورة المرأة فى الرواية، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٣.
- ٦ - د. عبدالمحسن بدر : ١ - تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٣.
- ٢ - الروائى والارض، الهيئة المصرية العامة للتأليف النشر، ١٩٧١.
- ٣ - حول الأديب والواقع، دار المعرفة، ١٩٧١.
- ٧ - د. عزالدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.
- ٨ - غالى شكرى : المنتمى، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٩.
- ٩ - د. فاطمة موسى : ١ - بين أديبن، الأنجلو المصرية، ١٩٦٥.
- ٢ - فى الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو المصرية، ١٩٧٢.
- ١٠ - فؤاد دواره : عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥.

(١) ترتب المراجع أبجديا حسب أسماء المؤلفين، وترتب كتب المؤلف حسب تاريخ النشر.

- ١١ - كلفن هال : علم النفس الفرويدي، ترجمة د. محمد فتحى الشنيطى،
دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.
- ١٢ - د. محمد حسن عبدالله : ١ - الواقعية فى الرواية العربية، دار المعارف بمصر،
١٩٧١.
- ٢ - الإسلام والروحىة، مكتبة الأمل، الكويت، ١٩٧٢.
- ١٣ - محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- ١٤ - د. مصطفى سويف : الأسس النفسىة للإبداع الفنى، دار المعارف بمصر، ط٢،
١٩٥٩.
- ١٥ - د. نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دار الكاتب
للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
- ١٦ - هنرى برجسون : الطاقة الروحىة، ترجمة د. سامى الدروبي، الهيئة المصرية
العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- ١٧ - يحيى حقى : عطر الأحباب، الشركة الشرقىة، بيروت، ١٩٧١.
- ١٨ - يوسف الشارونى : العشاق الخمسة، الكتاب الذهبى، ديسمبر ١٩٥٤.

(ب) الدوريات

- ١ - الكاتب عدد خاص عن نجيب محفوظ، يناير، ١٩٦٣.
- ٢ - الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير ١٩٧٠.
- ٣ - الجديد: (أ) عدد ١٥ ديسمبر ١٩٧٢.
(ب) عدد أول يناير ١٩٧٣.

الفهرس

صفحة	
٥	مقدمة.....
١٣	المدخل.....

الباب الأول

جذور الرؤية والبدايات الفنية

٢٧	الفصل الأول : جنور الرؤية.....
٧١	الفصل الثاني: القصة القصيرة بين التجريب وهمس الجنون.....

الباب الثاني

الرؤية الوهمية

١٢٣	الفصل الأول : عبث الأقدار.....
١٥٥	الفصل الثاني: رادوبيس وقدر الحب.....

الباب الثالث

الصلة بالواقع

١٩١	الفصل الأول : كفاح طيبة ورسالة من مصر الفرعونية إلى مصر الجديدة....
٢٢٩	الفصل الثاني: القاهرة الجديدة.....

الباب الرابع

نحو الواقعية

٢٦٩	الفصل الأول : خان الخليلي بين القاهرة القديمة والقاهرة البورجوازية.....
٣٠١	الفصل الثاني: سراب القاهرة الأرستقراطية.....

الباب الخامس

الواقعية النقدية

صفحة

- ٣٣٥ الفصل الأول : زقاق المدق والقاهرة القديمة
 ٣٦٥ الفصل الثاني : بداية ونهاية والقاهرات الثلاث

المصادر والمراجع

- ٤٠١ أولاً : المصادر.....
 ٤٠١ (١) المقالات التي كتبها نجيب محفوظ (١٩٣٠-١٩٤٥)
 ٤٠٥ (ب) قصص البداية (١٩٣٢-١٩٤٦)
 ٤٠٩ (ج) قصص أخرى في همس الجنون
 ٤١٠ (د) أحاديث ومقالات أخرى لنجيب محفوظ
 ٤١١ (هـ) أعمال نجيب التي درست في الكتاب
 ٤١٢ ثانياً : المراجع
 ٤١٢ (١) الكتب
 ٤١٤ (ب) الدوريات

١٩٨٤ / ٥٩٦٢	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٠٩٤-٣	التقييم الدولي

٣ / ٨٤ / ١٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

17777777 / 1